Проф. Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКІЙ.

ТЕОРІЯ ПОЭЗІИ И ПРОЗЫ

(ТЕОРІЯ СЛОВЕСНОСТИ).

Руководство для средней школы и для самообразованія.

Изданіе 4-е,
исправленное и дополненное.

1-ое изданіе М. Н. Пр. допущено въ качествѣ учебнаго руководства для среднихъ учебныхъ заведеній.

ПЕТРОГРАДЪ.
1917.

Типографія «НАУЧНОЕ ДѢЛО», Петроградъ. Загородный, 74.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Въ настоящемъ изданіи сдѣланы необходимыя поправки и прибавлено нѣсколько страницъ—§ 5 «Введенія»—объ «эстетическомъ чувствѣ» и «лирической эмоціи». Этимъ дополненіемъ я хотѣлъ рѣзче оттѣнить основную мысль, проводимую въ книгѣ,—о принципіальномъ отличіи *поэзіи лирической* отъ *поэзіи образной*, съ чѣмъ связано и мое отрицательное отношеніе къ традиціонному дѣленію поэзіи на *эпосъ, драму* и *лирику*. Съ моей точки зрѣнія (которую я старался обосновать въ статьѣ о лирикѣ, т. V собр. соч.), поэзію слѣдуетъ дѣлить иначе: на 1) *образную* и 2) *лирическую*. А *эпосъ* и *драма*—только *формы* образной поэзіи, какъ чистой, т. е. безъ примѣси лирики, такъ и смѣшанной съ лирикой (синкретической и «образно-лирической»).

ВВЕДЕНІЕ.

§ 1. Словесность.—Поэзія и проза, какъ элементы мысли.

Подъ именемъ **„словесности"** въ обширномъ смыслѣ мы понимаемъ всю огромную массу тѣхъ произведеній человѣческой мысли, которыя получаютъ свое окончательное выраженіе въ **словѣ**. Слѣдовательно, подъ понятіе словесности подойдутъ и народная пѣсня, напр., былина объ Ильѣ Муромцѣ, и поэма Пушкина, и повѣсть Тургенева, и философскій трактатъ, и ученое изслѣдованіе, и критическая статья и т. д. и т. д.

Все это множество произведеній слова можетъ быть раздѣлено на два большихъ отдѣла: одинъ отдѣлъ называется **поэзіей**, другой—**прозой**.

Это дѣленіе основано на слѣдующемъ.

Вникая въ работу человѣческаго мышленія, мы замѣчаемъ, что оно во многихъ случаяхъ не обходится безъ участья такъ называемыхъ *«образовъ»*. «Образомъ» можетъ служить любое *представленіе*, если оно является способомъ созданія и выраженія мысли. Если же представленіе такой роли не играетъ, то оно и не является «образомъ».

Такъ, напр., разсказъ о томъ, какъ медвѣдь, желая согнать муху со лба спящаго человѣка, разбилъ ему го-

лову камнемъ, будетъ служить *образомъ* только въ томъ случаѣ, когда мы воспользуемся имъ, какъ представленіемъ, которое наводитъ на мысль о вредѣ и опасности глупости („услужливый дуракъ опаснѣе врага“) и служитъ выраженіемъ этой мысли. Если же эта мысль не прійдетъ намъ въ голову, и мы отнесемся къ разсказу просто какъ къ описанію случая (хотя бы и выдуманнаго), то разсказъ потеряетъ для насъ значеніе образа, а вмѣстѣ съ тѣмъ—и свой смыслъ.

Такъ вотъ, процессъ мышленія, орудующій образами, и называется **поэтическимъ**. **Поэзія**—это **образное мышленіе**.

Ему противупоставляется другой процессъ мышленія именно тотъ, который обходится безъ участья образовъ. Онъ называется **прозаическимъ**. **Проза**—это **мышленіе безъ-образное**.

Такъ, напр., на ту же тему—о глупости можно размышлять, не пользуясь никакими образами, не приводя примѣровъ. Эти размышленія превратятся въ *разсужденіе*, *въ разборъ* (*анализъ*) понятія глупости и приведутъ къ тѣмъ или другимъ *выводамъ*. Это будетъ чисто-прозаическая (безъ-образная) работа мысли, орудующая *понятіями*.

Весьма нерѣдко наблюдается смѣшеніе или совмѣщеніе обоихъ процессовъ, поэтическаго и прозаическаго. Размышляя на ту или иную тему, мы пользуемся сперва какими-нибудь образами, а затѣмъ переходимъ къ разсужденію, или наоборотъ, начавъ разсужденіемъ, обращаемся къ образу, который подкрѣпляетъ его и придаетъ нашей мысли болѣе яркое выраженіе.

Если мы возьмемъ на себя трудъ вникнуть въ процессъ нашего повседневнаго мышленія, какъ оно проявляется въ размышленіи, въ раздумьи, въ разговорѣ, въ спорахъ и т. д., то легко замѣтимъ въ немъ присутствіе и постоянное

чередованіе поэтическихъ и прозаическихъ элементовъ. Всѣ мы, въ этомъ смыслѣ, прирожденные „поэты“ и «прозаики». Настоящіе, „призванные“ и признанные *поэты*, пишущіе поэмы, повѣсти, романы и т. д., и таковые же *„прозаики“*, работающіе въ разныхъ областяхъ мысли (въ наукѣ, въ философіи, въ области литературной критики и т. д.), отличаются отъ „насъ“ только степенью дарованія, глубиною мысли, широтою наблюденій, способностью къ тому, что называется „творчествомъ“. Не всѣ могутъ «творить», создавать произведенія, представляющія общій интересъ, имѣющія литературное значеніе, но всѣ, кромѣ идіотовъ, обладаютъ элементами поэтическаго и прозаическаго мышленія. Если бы ихъ не было у насъ, мы не были бы въ состояніи *понимать* поэтическія и прозаическія произведенія, и авторы этихъ твореній остались бы безъ читающей публики.

По выраженію покойнаго *А. А. Потебни* (проф. Харьковскаго университета, великаго ученаго-филолога), поэзія „не тамъ только, гдѣ великія произведенія (какъ электричество не тамъ только, гдѣ гроза), а... вездѣ, ежечасно и ежеминутно, гдѣ говорятъ и думаютъ...“ [1]).

Во избѣжаніе недоразумѣній, необходимо указать здѣсь же, что, кромѣ вышеустановленнаго понятія *прозы*, какъ непоэтическаго, безъ-образнаго процесса мысли, существуетъ и другое, въ силу котораго «проза» противупоставляется не «поэзіи», а *стиху*: **проза** (въ этомъ смыслѣ)—это **нестихотворная рѣчь.**—Въ дальнѣйшемъ, вплоть до главы VII-й, мы, говоря о *прозѣ*, будемъ имѣть въ виду только первое понятіе прозы, т.-е. то, которое противупоставляется понятію *поэзіи*. И только въ послѣдней,

---

[1]) А. А. Потебня. «Изъ записокъ по теоріи **словесности**» стр. 59

VII главѣ, посвященной разсмотрѣнію *внѣшней, словесной формы* произведеній поэзіи и прозы, мы поведемъ рѣчь и о *прозѣ*, противупоставляемой *стиху*.

§ 2. Искусство. Его дѣленіе на виды и разновидности.

Вмѣсто термина «поэзія» часто употребляютъ другой: *искусство* (или *художество*), вмѣсто «*поэтическій*» говорятъ: „*художественный*". Равнымъ образомъ, слово „*поэтъ*" нерѣдко замѣняютъ словомъ «*художникъ*».

Это—синонимы, но ихъ значенія не тождественны.

Понятіе «искусства»—шире понятія «поэзіи». Искусство—одинъ изъ видовъ человѣческой дѣятельности, а поэзія—его разновидность. Кромѣ поэзіи, есть и другія искусства: *скульптура, живопись, архитектура, музыка, танцы*.

Принято опредѣлять искусство такъ, какъ выше мы опредѣлили поэзію: *искусство есть дѣятельность мысли, выражающаяся въ созданіи образовъ*.

Но это опредѣленіе сохраняетъ всю свою силу только въ отношеніи къ такимъ искусствамъ, какъ *поэзія* (*образная*), *скульптура, живопись*. Если же мы будемъ имѣть въ виду другія разновидности искусства, каковы *архитектура, музыка, танцы*, то сразу-же обнаружится, что понятіе «образнаго мышленія» либо совсѣмъ не подходитъ къ нимъ, либо примѣняется къ нимъ лишь условно, частично и почти всегда съ натяжками. Въ этихъ областяхъ человѣческаго творчества мы имѣемъ дѣло прежде всего не съ образами, какъ элементами или формами мысли, а съ извѣстными *настроеніями* и *эмоціями*.

Слѣдуетъ принять два основныхъ вида искусства: 1) *искусство, орудующее образами*, и 2) *искусство, въ кото-*

роме образы могутъ имѣть мѣсто, но природа которыя не сводится къ понятію образнаго мышленія. Къ чему она сводится, это мы увидимъ въ слѣдующемъ параграфѣ. Здѣсь же я только скажу, что наиболѣе подходящимъ обозначеніемъ этого—второго—вида искусства представляется названіе: **искусство лирическое.**

Вотъ схема дѣленія искусства съ этой точки зрѣнія:

Искусство.

I. Искусства образныя.	II. Искусства лирическія.
Поэзія (образная).—Скульптура.—Рисунокъ и живопись.	Лирика словесная.—Пѣсня.—Музыка.—Танцы.—Архитектура.

§ 3. Лирика (искусства лирическія).

Всѣ мы знаемъ по собственному опыту, какое чарующее дѣйствіе оказываетъ на насъ музыка. Это именно—дѣйствіе музыкальной гармоніи и мелодіи. Отъ чего зависитъ оно,—это другой вопросъ, трудный и сложный. Здѣсь мы не можемъ подымать его. Самый фактъ особаго, чарующаго вліянія музыки на нашу душу не подлежитъ сомнѣнію, и этого для насъ достаточно. Отправляясь отъ этого несомнѣннаго факта, мы легко можемъ расширить понятіе о немъ и имѣть въ виду не только музыку, но и многое другое, напримѣръ, танцы и стихи.

Чтобы расширить понятіе, нужно взять другой терминъ: **гармоническій ритмъ.**

Ритмомъ называется правильное чередованіе во времени или сочетаніе въ пространствѣ извѣстныхъ моментовъ, болѣе или менѣе похожихъ другъ на друга (однородныхъ) или, хотя и не похожихъ (разнородныхъ), но такъ или иначе согласующихся другъ съ другомъ. Примѣ-

рами ритмическаго чередованія однородныхъ моментовъ могутъ служить: колебанія маятника, пульсъ и дыханіе (въ нормальномъ, спокойномъ состояніи), „тикъ-такъ“ часового механизма, правильное движеніе морскихъ волнъ (въ тихую погоду), маршировка солдатъ, аллея тополей, рисунокъ (наприм., на обояхъ) изъ однѣхъ и тѣхъ же фигуръ, расположенныхъ симметрически, рядъ (шеренга) людей одного роста и въ одинаковыхъ костюмахъ и многое другое. Изъ такихъ примѣровъ видно, что ритмъ бываетъ разный: звуковой (слуховой), зрительный, смѣшанный (слуховой и зрительный въ одно и то же время), далѣе это можетъ быть ритмъ *пассивный* (человѣкъ слышитъ или видитъ его, но самъ не участвуетъ въ немъ), но бываетъ и *активный* (человѣкъ самъ участвуетъ въ немъ, напр., маршируетъ вмѣстѣ съ другими да еще повторяетъ: разъ-два, разъ-два....). Наконецъ, изъ тѣхъ же примѣровъ явствуетъ, что слѣдуетъ различать двѣ основныя разновидности ритма: *ритмъ движенія* (волны, маршировка и пр.) и *ритмъ покоя* (рисунокъ на обояхъ, неподвижный рядъ одинаковыхъ фигуръ, аллея тополей и т. д.). Эта вторая разновидность (ритмъ покоя) сбозначается терминомъ: *симметрія*.

До сихъ поръ мы имѣли въ виду только одинъ родъ (или типъ) ритма, именно ритмъ однообразный, ритмъ однородныхъ элементовъ. Но есть и другой родъ (или типъ): ритмъ, слагающійся изъ различныхъ (разнородныхъ, несхожихъ) элементовъ, но такъ, что они отвѣчаютъ другъ другу, дополняютъ другъ друга, и въ результатѣ получается сочетаніе *гармоническое*. При этомъ весьма часто сохраняется и однообразіе, т.-е. одни и тѣ же элементы повторяются, но тутъ нѣтъ „однотонности“, напр., маятника, „тиканья“ часовъ, вида аллеи тополей, рисунка на обояхъ и т. д. Вспомнимъ зрѣлище моря во время бури,

когда бурно и безпорядочно вздымаются, пѣнятся и разбиваются волны, или пейзажъ, гдѣ мы видимъ и долину, и холмы, и рощу, и дома, заборы, колодецъ и т. д. Всматриваясь, мы замѣтимъ, что и тутъ, и тамъ безпорядокъ только кажущійся, что въ немъ повторяются или сочетаются одинаковые элементы, или, по крайней мѣрѣ, такіе, которые, будучи по существу различны, производятъ на насъ одинаковое (аналогичное) впечатлѣніе; мы замѣтимъ участье въ картинѣ разнородныхъ элементовъ, нарушающихъ однотонность ея, но сливающихся въ гармоническое цѣлое. Мы взяли примѣры изъ области гармоніи зрительной, нетрудно подобрать и другіе—изъ звуковой и также изъ области тѣлодвиженій: стоитъ только вспомнить о музыкѣ, о пѣніи, о танцахъ. Здѣсь повторяются черезъ правильные промежутки одинаковые мотивы, но они слагаются изъ различныхъ элементовъ, другъ съ другомъ гармонирующихъ.

Такъ вотъ этотъ «разнообразный» гармоническій ритмъ, а также и нѣкоторые виды однообразнаго ритма (кромѣ такихъ ужъ очень однотонныхъ, какъ, напр., „тиканье“ часовъ) дѣйствуютъ на нашу душу особеннымъ, возбуждающимъ, нерѣдко чарующимъ, образомъ. Согласимся называть это дѣйствіе или, точнѣе, его душевное проявленіе **лирическимъ**. Тогда мы поймемъ, что подъ рубрикой „**Лирика**“ дѣйствительно объединяются такія, на видъ столь разнородныя, искусства, какъ пѣніе и музыка (ритмъ звуковой), картины природы (въ живописи, ритмъ зрительный), танцы (ритмъ тѣлодвиженій), архитектура (ритмъ зрительный, ритмъ симметріи).

Сюда же относится и тотъ отдѣлъ *поэзіи*, который издавна носитъ названіе *лирической*. Ниже, въ главѣ II, мы убѣдимся, что, въ существѣ дѣла, лирическая поэзія не есть поэзія образная (хотя образы и встрѣчаются въ ней

весьма часто), что она—одно изъ искусствъ, основанныхъ на дѣйствіи ритма, и съ этой стороны находится въ несомнѣнномъ родствѣ съ музыкою.

§ 4. Соединеніе въ одномъ цѣломъ различныхъ искусствъ (художественный синкретизмъ). Образно-лирическая поэзія. — Первобытный синкретизмъ.

У древнихъ грековъ терминъ «*синкретизмъ*» (συγχρητισμός) означалъ тѣ соглашенія или союзы, въ которые вступали различныя, независимыя другъ отъ друга, государства въ виду опредѣленныхъ общихъ цѣлей, напр., войны, обороны и т. д. Современная наука воспользовалась этимъ старинным терминомъ для обозначенія слѣдующаго рода процессовъ, часто наблюдаемыхъ въ исторіи религій, литературъ, искусства. Различные религіозные ученія и культы присоединяются другъ къ другу, какъ бы вступая въ союзъ, но, однако, не сливаясь въ одно религіозное цѣлое. Такъ было въ Римѣ въ III и IV вѣкахъ по Р. Хр., когда, напр., въ Пантеонѣ стояли рядомъ статуи и жертвенники не только римскихъ и греческихъ божествъ, но и египетскихъ, иранскихъ, малоазійскихъ и др., когда различные элементы изъ восточныхъ миѳологій присоединялись къ миѳологіи античныхъ народовъ. Это и было то, что принято называть «*религіознымъ и миѳологическимъ синкретизмомъ*». Когда различные элементы искусства—образные и лирическіе—соединяются въ одномъ цѣломъ, но такъ, что полнаго сліянія нѣтъ, и мы ясно различаемъ ихъ, тогда передъ нами явленіе „*художественнаго синкретизма*". Наглядным примѣромъ художественнаго синкретизма можетъ служить *опера:* это—произведеніе музыкально-вокальное, но въ немъ

есть и элементы образной поэзіи (либретто), а нерѣдко также танцы (балетъ) и, наконецъ, живопись (декораціи). Все это соединяется въ одно цѣлое, но, однако, такъ, что мы различаемъ всѣ элементы, входящіе въ составъ цѣлаго; это не сліяніе, а только соединеніе, совмѣщеніе, „синкретизмъ".

Укажу еще на тѣ произведенія чисто-образнаго искусства, въ составъ которыхъ входятъ такъ называемыя „лирическія мѣста", легко выдѣляющіяся изъ цѣлаго, не сливающіяся съ остальнымъ его содержаніемъ. Такъ это, напр., у Гоголя въ I части „Мертвыхъ Душъ" и въ нѣкоторыхъ повѣстяхъ Тургенева. То обстоятельство, что эти „лирическія мѣста" написаны „прозою" (т.-е. не стихами), не должно смущать насъ: лирика можетъ быть и въ „прозѣ",—нужно только, чтобы эта „проза" была ритмичною, гармоничною.

Но извѣстны и такія произведенія образнаго искусства, которыя всецѣло проникнуты лирикою; мы не можемъ разложить ихъ на элементы образные и элементы лирическіе; если сдѣлать это, будетъ нарушенъ смыслъ и характеръ произведенія. Таковы, наприм., „драматическіе опыты" Пушкина („Моцартъ и Сальери" и др.); таковъ „Фаустъ" Гете, „Демонъ" Лермонтова; сюда же нужно отнести и всѣ стихотворенія, гдѣ, кромѣ лиризма чувствъ, настроеній и идей, мы находимъ и *образы*, какъ, напр., у Пушкина „Анчаръ", «Пророкъ», у Лермонтова „Ангелъ", „Парусъ" и др. Этого рода произведенія нельзя отнести къ области *синкретизма*, потому что они представляютъ собою не соединеніе, а полное сліяніе разнородныхъ элементовъ. Мы назовемъ ихъ поэзіей **„образно-лирической"**.

Особый родъ синкретизма составляетъ тотъ, который принято называть **„первобытнымъ"**: это лирическія пѣсни съ очень ничтожнымъ содержаніемъ образовъ, сопровож-

дающіяся музыкой, танцами и мимикой. Большею частью это тѣ обрядовыя пѣсни, какія мы находимъ у современныхъ „дикарей", т.-е. племенъ, стоящихъ на низкой ступени развитія. Они сохраняются также и въ культурныхъ странахъ, гдѣ они представляютъ собою остатки первобытной поэзіи.

Отъ «первобытнаго» синкретизма, гдѣ лирическіе элементы рѣшительно преобладаютъ надъ образными, слѣдуетъ отличать другой родъ, который мы назовемъ не „первобытнымъ", а „*архаическимъ*": это болѣе или менѣе обширныя произведенія *образнаго* творчества, къ которымъ присоединены лирическіе элементы—въ формѣ *стиха*, а первоначально и въ формѣ пѣнія и музыки. Таковы „Иліада" и „Одиссея" Гомера, наши народныя былины и соотвѣтственныя произведенія, извѣстныя у многихъ народовъ. Въ противоположность вышеупомянутымъ обрядовымъ пѣснямъ, здѣсь лирическіе элементы имѣютъ второстепенное значеніе и съ теченіемъ времени отпадаютъ, кромѣ лишь стихотворной формы. Суть дѣла—въ содержаніи, и оно всецѣло принадлежитъ къ сферѣ поэзіи образной. Объ этихъ произведеніяхъ у насъ будетъ рѣчь въ дальнѣйшемъ.

§ 5. Эстетическое чувство (чувство художественности) и лирическая эмоція.

Коренное, *психологическое*, различіе между *образнымъ искусствомъ*, съ одной стороны, и *лирическимъ*, съ другой, наглядно обнаруживается въ томъ воздѣйствіи, какое они оказываютъ на чувствующую сферу нашей души.

Произведенія образнаго творчества вызываютъ у насъ такъ—называемое **„эстетическое чувство"**.

Произведенія лирическія дѣйствуютъ иначе,—они возбуждаютъ особаго рода *ритмическую эмоцію*, которую не слѣдуетъ смѣшивать съ «эстетическимъ чувствомъ». Мы будемъ называть ее «**лирическою эмоціей**».

Что эти чувства, по существу своему, различны, въ этомъ нетрудно убѣдиться на опытѣ. Возьмемъ, съ одной стороны, художественный образъ, въ которомъ нѣтъ никакой примѣси лиризма, а съ другой—лирическое произведеніе, не заключающее въ себѣ никакихъ элементовъ образнаго мышленія,—и затѣмъ постараемся вникнуть въ психологію тѣхъ чувствъ, которыя мы переживаемъ вслѣдъ за воспріятіемъ этихъ произведеній. Само собой разумѣется, необходимо, при этомъ, устранить изъ поля зрѣнія всѣ тѣ чувства и настроенія, которыя вызываются *самимъ содержаніемъ* данныхъ произведеній. Не объ этихъ чувствахъ идетъ рѣчь. Такъ, напримѣръ, взятыя нами произведенія могутъ заставить насъ скорбѣть, негодовать, плакать, смѣяться, соболѣзновать и т. д. Все это мы должны оставить въ сторонѣ, чтобы сосредоточиться на чувствѣ совсѣмъ другого порядка, именно на чувствѣ *эстетическомъ* (въ одномъ случаѣ) и на *лирической эмоціи* (въ другомъ). Вотъ образчикъ такого опыта—съ исключеніемъ чувствъ, вытекающихъ изъ самаго содержанія произведеній.

Образъ *Плюшкина* (въ „Мертвыхъ Душахъ“ Гоголя) возбуждаетъ у насъ чувства отвращенія, презрѣнія, можетъ быть, и жалости. Эти чувства обусловлены самимъ содержаніемъ даннаго образа. Для того чтобы они возникли у насъ, нѣтъ надобности образу быть непремѣнно художественнымъ: простой разсказъ объ аналогичномъ случаѣ изъ жизни (умеръ нищій, ходившій въ лохмотьяхъ, моривший себя голодомъ и т. д., и у него подъ тюфякомъ нашли 50.000 руб.,—такіе случаи извѣстны) могъ

бы вызвать въ насъ ту-же реакцію чувствъ презрѣнія, отвращенія, жалости.

Но ужъ навѣрно такой разсказъ не вызоветъ у насъ того чувства, которое вызываетъ созданный Гоголемъ художественный образъ Плюшкина, именно—*чувства эстетическаго.*

Мы можемъ, сколько угодно, презирать Плюшкина, относиться къ нему съ отвращеніемъ и т. д., но все это не мѣшаетъ намъ испытывать особое чувство умственнаго удовлетворенія, или наслажденія, вызываемаго *художественностью* образа. Вотъ это-то особаго порядка чувство мы и должны выдѣлить, устранивъ всѣ остальныя. Вникая въ него, мы убѣждаемся, что, прежде всего, это чувство *умственное* (*интеллектуальное*), и что оно непосредственно обусловлено двумя причинами: 1) тѣмъ, что мы хорошо *поняли* образъ, и 2) тѣмъ, что мы вполнѣ *сочувствуемъ* автору. Читая страницы, посвященныя Плюшкину, мы все время думаемъ «про себя»: «да, да, это такъ, это вѣрно, это правильно»,—мы одобряемъ *способъ изображенія*, мы хорошо понимаемъ мысль и точку зрѣнія автора; образъ выступаетъ въ нашемъ сознаніи ярко и отчетливо и вызываетъ какъ-разъ тѣ мысли, чувства, настроенія, какія хотѣлъ вызвать авторъ, какія онъ самъ переживалъ въ процессѣ творчества. Мы *повторили этотъ процессъ его творчества* и испытываемъ своеобразную *радость пониманія и сочувствія.* Вотъ именно эта радость и есть то самое, что изстари слыветъ подъ традиціоннымъ (весьма неудачнымъ) названіемъ „эстетическаго чувства".

Возьмемъ теперь *лирическое—безъ-образное*—произведеніе. Оно также можетъ вызвать въ нашемъ сознаніи извѣстныя мысли и чувства, вытекающія изъ его содержанія. Но эти чувства и мысли переработаны лирически,—они воплощены въ ритмическую форму, которая заста-

вляетъ насъ испытывать, воспринимая ихъ, еще особое острое чувство, или эмоцію, наслажденія ихъ гармоніей, ихъ мелодіей, чего, внѣ этой формы, сами по себѣ они не имѣютъ. Меланхолическія мысли и грустныя чувства вызываетъ въ насъ пушкинское „Брожу-ли я вдоль улицъ шумныхъ"; но, переживая ихъ, мы, вмѣстѣ съ тѣмъ, *наслаждаемся*... Чѣмъ? я-бы сказалъ: ихъ «музыкой». Безотрадныя мысли и скорбныя чувства пробуждаетъ въ насъ Лермонтовское „И скучно, и грустно, и некому руку подать..."; но мы опять испытываемъ «музыкальное» наслажденіе.— Ни въ томъ, ни въ другомъ стихотвореніи нѣтъ образовъ въ собственномъ смыслѣ (есть только представленія), слѣдовательно здѣсь не можетъ быть и рѣчи о *пониманіи* образа и о *сочувствіи* замыслу и творческому процессу; тутъ не у мѣста такія выраженія, какъ „точка зрѣнія" автора, его «отношеніе къ изображаемымъ явленіямъ» и т. п. Иначе говоря, *процессъ воспріятія лирики не есть процессъ умственный* (*интеллектуальный*), и *наслажденіе*, которое даетъ намъ лирика, не есть *радость пониманія* и *сочувствія*. Если эту радость мы назвали «эстетическимъ чувствомъ», то, очевидно, наслажденіе, доставляемое чистой лирикой, приходится назвать какъ-нибудь иначе. Мы назовемъ его «лирической эмоціей»: это – чувство очарованія, упоенія, восхищенія, восторга (есть разные оттѣнки и ступени), возникающее въ нашей душѣ подъ воздѣйствіемъ *гармоническаго ритма мыслей, чувствъ, настроенія, словъ, фразъ и т. д., слитыхъ въ единое, неразложимое, компактное цѣлое*. Тутъ нечего „понимать", разбирать, разсуждать и т. д.,—тутъ надо уловить тактъ, поймать мелодію, почувствовать гармонію «лирическаго цѣлаго».

Критическій анализъ художественныхъ образовъ, имѣющій цѣлью раскрыть ихъ содержаніе и выявить ихъ смыслъ и значеніе, не только не подавляетъ эстетическаго чув-

ства, ими вызываемаго, но, напротивъ, содѣйствуетъ его усиленію и углубленію.

Другое дѣло—лирическая эмоція: критическій анализъ, имѣющій цѣлью раскрыть смыслъ лирическаго стихотворенія, подавитъ первые проблески эмоціи и уничтожитъ весь эффектъ лирическаго воспріятія. Для углубленія и усиленія этого эффекта приходится прибѣгать вовсе не къ анализу содержанія, а къ искусственному обнаруженію гармоническаго ритма даннаго произведенія, что достигается средствами декламаціи, мелодекламаціи и переложеніемъ на музыку. Другой способъ, чрезвычайно-трудный, удающійся лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, это—передача *лирической прозой* мыслей, чувствъ и настроеній, вызванныхъ или навѣянныхъ лирической пьесой въ стихахъ.

Произведенія смѣшаннаго типа (синкретизмъ образнаго искусства и лирики, творчество образно-лирическое) производятъ двойной эффектъ, вызывая и эстетическое чувство, и лирическую эмоцію. И въ этихъ случаяхъ иногда бываетъ затруднительно провести между ними рѣзкую пограничную линію. Читая, напр., „Мѣднаго Всадника", «Скупого рыцаря» «Моцарта и Сальери», не сразу отдаешь себѣ отчетъ въ томъ, что собственно чаруетъ и волнуетъ,— художественность-ли образовъ, или сила лирики.

Примѣчаніе. „Эстетическое чувство", вызываемое въ насъ произведеніями образнаго искусства, должно быть строго отличаемо отъ другихъ „эстетическихъ чувствъ", возбуждаемыхъ предметами, ничего общаго съ художественнымъ творчествомъ не имѣющими.

Впечатлѣнія, получаемыя нами отъ этихъ предметовъ, подводятся подъ понятіе „красоты": мы говоримъ, напримѣръ, о красотѣ видовъ природы, о красотѣ человѣческаго тѣла, лица, глазъ, о красотѣ алмаза, костюма, прически, мебели, о красотѣ души и т. д. до безконечности. Изъ

этой огромной сферы эстетическихъ воспріятій разнаго рода и различнаго происхожденія понятіе «красоты» было перенесено и въ область искусства черезъ посредство тѣхъ его произведеній (преимущественно скульптурныхъ), которыхъ объектомъ и были явленія, опредѣляемыя—какъ „красивыя", «прекрасныя». Оттуда произошло и смѣшеніе двухъ эстетическихъ чувствъ,—того, которое относится къ „красивому», или «прекрасному» объекту, остающемуся таковымъ и въ натурѣ, и того, которое вызывается художественностью его воспроизведенія, т. е. процессомъ превращенія его въ образъ художественный. Вотъ, напр., «Венера Милосская»: она вызываетъ не одно, а два эстетическихъ чувства, которыя, очевидно, ничего общаго, кромѣ названія, не имѣютъ,—одно относится къ красотѣ человѣческаго тѣла, которое не нуждается въ рѣзцѣ художника и въ мраморномъ воплощеніи, чтобы быть или казаться „прекраснымъ", а другое чувство, которое и есть чувство художественности, безъ работы художника вовсе не возникло бы,—оно нераздѣльно связано съ *образомъ*, т. е. съ творческимъ замысломъ художника.

Вотъ рядомъ два образа: „Венера Милосская" и „Плюшкинъ". Первая прекрасна, второй уродливъ—и оба вызываютъ эстетическое чувство, поскольку они являются художественнымъ воплощеніемъ творческой мысли. Итакъ, «эстетическое чувство» въ художественномъ творчествѣ не зависитъ отъ натуральной красоты самого объекта и возникаетъ не только въ тѣхъ случаяхъ, когда объектъ прекрасенъ, но и въ тѣхъ, когда онъ уродливъ.

Во избѣжаніе смѣшенія, слѣдовало бы терминъ *„эстетическое чувство"*, въ его примѣненіи къ искусству, замѣнить терминомъ *«чувство художественности»*.

ГЛАВА I.

Формы образной и образно-лирической поэзіи.

§ 1.

Поэзія образная и *лирическая* (лирика словесная) это—различные **виды** поэтическаго творчества, которые отличаются другъ отъ друга по существу, психологически. Это не мѣшаетъ имъ совмѣщаться въ одномъ и томъ же произведеніи и даже сливаться такъ, что въ результатѣ получается особая разновидность *образно-лирическая*.

Отъ понятія *видовъ* нужно отличать понятіе *формы*. Поэзія образная (съ присоединеніемъ образно-лирической) имѣетъ свои формы, чистая лирика—свои. Здѣсь мы поведемъ рѣчь спеціально о формахъ образной и образно-лирической поэзіи, Эти формы развивались исторически и отличаются значительнымъ разнообразіемъ. Но это разнообразіе легко сводится къ *двумъ основнымъ формамъ*: 1) къ **эпической (повѣствовательной)** и 2) къ **драматической**.

Создавая образы и воплощая ихъ въ опредѣленныя лица (каковы, напр., Евг. Онѣгинъ, Вл. Ленскій, Печоринъ, П. И. Чичиковъ, Илья Ильичъ Обломовъ, Рудинъ и т. д.), поэты *повѣствуютъ* объ этихъ лицахъ, описываютъ, характеризуютъ ихъ, часто распространяясь объ ихъ дѣтствѣ, воспитаніи и т. д. Передъ нами авторъ, который

ведетъ рѣчь о своихъ «герояхъ». Эту рѣчь онъ можетъ вести отъ своего лица, но можетъ приписать ее и другому—вымышленному—лицу (какъ это нерѣдко дѣлалъ Тургеневъ, напр., въ «Первой любви», въ „Степномъ королѣ Лирѣ» и др.). Въ томъ и другомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ *повѣствованіемъ* о лицахъ, созданныхъ поэтомъ. Вотъ эта-то *повѣствовательная форма* и извѣстна подъ именемъ **эпической поэзіи** или **эпоса.**

Въ произведеніяхъ эпической поэзіи лица, созданныя поэтомъ, являются, однако, не только предметомъ повѣствованія: поэтъ зачастую прерываетъ свою рѣчь о нихъ съ тѣмъ, чтобы заставить *ихъ самихъ говорить и дѣйствовать.* Предположимъ, что эти перерывы становятся все чаще и продолжительнѣе, что поэтъ все болѣе сокращаетъ свою рѣчь и заставляетъ своихъ героевъ сплошь говорить, бесѣдовать, думать вслухъ, и въ этихъ-то рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ и обрисовываются задуманные поэтомъ характеры, очерчиваются созданные имъ типы и выступаетъ идея произведенія. Въ такомъ случаѣ форма даннаго произведенія уже почти превратилась изъ эпической въ *драматическую.*

Драматическая форма, это—такая форма, при которой повѣствовательный элементъ совсѣмъ устраненъ. Авторъ позволяетъ себѣ только, перечисляя «дѣйствующія лица», присоединить къ этому списку краткія характеристики ихъ, да еще дѣлаетъ такъ называемыя «ремарки» въ скобкахъ, напр., „уходитъ", «садится», «смѣется» и т. п. Все содержаніе произведенія, выведенные типы, характеры лицъ, наконецъ, идея,—все это развивается и выражается самими дѣйствующими лицами, въ ихъ рѣчахъ, бесѣдахъ, спорахъ, поступкахъ. Передъ нами здѣсь уже не авторъ съ его повѣствованіемъ, а дѣйствующія лица съ ихъ рѣчами и дѣйствіями.

Такую—драматическую—форму избралъ *Пушкинъ* для *«Бориса Годунова»*, *Гоголь*—для *„Ревизора“* и *«Женитьбы»*, *Л. Толстой*—для *«Власти тьмы»*, *Ал. Толстой*—для *«Смерти Ивана Грознаго»*, для *„Царя Бориса“*, для *„Царя Ѳеодора Іоанновича“*. *Островскій*, повидимому, иначе и не могъ творить, какъ только въ драматической формѣ.

Слѣдуетъ различать *внутреннюю форму* отъ *внѣшней*. Послѣдняя можетъ быть обманчивой.

Представимъ себѣ такой случай. Поэтъ, избравъ форму эпическую, однакоже, не говоритъ намъ ничего отъ себя, а только заставляетъ своихъ „героевъ“ говорить и дѣйствовать. Все, что мы узнаемъ о нихъ, мы узнаемъ не отъ автора, а отъ нихъ самихъ. И при этомъ они не только разговариваютъ, но и обнаруживаются передъ читателемъ, какъ характеры, какъ натуры; они выступаютъ въ воображеніи читателя какъ живые люди, и читатель узнаетъ не только ихъ мысли, мнѣнія, чувства и т. д., но и ихъ поступки, ихъ дѣятельность, ихъ жизнь. Все это какъ бы совершается на глазахъ читателя. Эпическая внѣшность такого произведенія, очевидно, обманчива: подъ нею скрывается драматическая *внутренняя* форма. Возьмемъ другой случай. Поэтъ избралъ драматическую форму, но его «герои» оказались, такъ сказать, не на высотѣ «драматическаго призванія»: они не живутъ и не дѣйствуютъ, а только разговариваютъ и въ своихъ рѣчахъ излагаютъ то, что авторъ могъ бы изложить просто отъ своего лица, въ повѣствовательной формѣ. О подобныхъ произведеніяхъ обыкновенно говорятъ, что это—такія драматическія произведенія, въ которыхъ нѣтъ *дѣйствія*. Иначе это можно выразить такъ: это—произведенія драматическія только по внѣшней формѣ, но не по внутренней; ихъ внѣшняя форма обманчива: подъ нею скрывается *внутренняя* эпическая форма.

Это различіе между внѣшней и внутренней формою станетъ яснѣе, если мы будемъ имѣть въ виду не готовое произведеніе, *а самый процессъ творчества.*

Поэтъ мыслитъ образами. Въ процессѣ творчества разработка этихъ образовъ можетъ получить весьма различное направленіе. Въ зависимости отъ различныхъ условій (напр., отъ особенностей дарованія поэта, отъ характера замысла, отъ природы избранныхъ явленій, какъ говорится, „отъ сюжета“, наконецъ, отъ случайныхъ обстоятельствъ, повліявшихъ такъ или иначе на процессъ творчества) поэтъ можетъ разрабатывать свои образы *либо эпически, либо драматически.* Всего чаще обѣ формы совмѣщаются: разработка образовъ идетъ попеременно то по тому, то по другому пути, т.-е. поэтъ ставитъ себя въ положеніе наблюдателя, такъ сказать, зрителя, который созерцаетъ данные образы, и самъ себѣ о нихъ повѣствуетъ, но выведенныя лица на каждомъ шагу прерываютъ рѣчь автора и выступаютъ со своими рѣчами и дѣйствіями; авторъ умолкаетъ, предоставляя дѣйствующимъ лицамъ самимъ выясняться и опредѣляться; потомъ онъ опять вернется къ роли повѣствователя, разсказчика. Если все это такъ и отразится на произведеніи въ его окончательной отдѣлкѣ, то мы и получимъ произведеніе, въ которомъ элементы эпическіе и драматическіе совмѣщены и чередуются, но которое, по своей *внѣшней формѣ,* можетъ-быть, не вполнѣ отвѣчающей его внутреннему строю, причисляется къ области поэзіи повѣствовательной. Это уже дѣло художественной критики— раскрыть его внутреннюю форму и выяснить, какіе элементы преобладаютъ тамъ, эпическіе или драматическіе.

Въ процессѣ творчества все различіе сводится къ способу отношенія поэта къ его образамъ: это отношеніе можетъ быть эпическое и можетъ быть драматическое,

но оно можетъ во внѣшней формѣ получить несоотвѣтственное ему выраженіе.

Пояснимъ это примѣрами.

Записки сумасшедшаго Гоголя, это—произведеніе, несомнѣнно, *драматическое по внутренней формѣ*, между тѣмъ какъ по внѣшней оно относится къ поэзіи *повѣствовательной*. Гоголь въ своемъ процессѣ творчества, такъ сказать, устранилъ себя, какъ разсказчика, предоставивъ сумасшедшему говорить и обнаруживаться самому Внутренній драматизмъ формы такихъ произведеній даетъ чувствовать себя, между прочимъ, тѣмъ, что они легко „инсценируются", т.-е. могутъ быть съ нѣкоторыми передѣлками и сокращеніями («купюрами») изображены на сценѣ. Въ противоположность этому, вспомнимъ тѣ произведенія съ выдержанной *внѣшней* драматической формою, которыя, однако, не могутъ быть изображены средствами сценическаго искусства: очевидно, этому мѣшаетъ отсутствіе въ нихъ *внутренняго* драматизма; ихъ внѣшняя форма обманчива, не соотвѣтствуетъ внутренней, которая въ сущности эпична, а не драматична. Таково извѣстное произведеніе *Майкова «Три смерти»*, написанное въ драматической формѣ (внѣшней), но по существу вовсе не драматическое. Для постановки на сцену оно непригодно.

Образцами поэтическаго творчества, въ которомъ эпическіе элементы рѣшительно преобладаютъ надъ драматическими, могутъ служить: *«Капитанская дочка»*, *„Дубровскій"*, *«Повѣсти Бѣлкина»*, *„Арапъ Петра В."* Пушкина, *«Старосвѣтскіе помѣщики»*, *«Шинель»*, *„Мертвыя души"* Гоголя, *„Дворянское гнѣздо"*, *«Наканунѣ»*, *„Отцы и дѣти"* и многія другія вещи Тургенева, *„Тысяча душъ"*, *„Тюфякъ"* и другіе романы и повѣсти Писемскаго, *„Дѣтство"*, *„Отрочество"*, *«Юность»*, *«Казаки»*, *„Война и миръ"*, *„Анна Каренина"* Л. Толстого.

Всякій, кто знакомъ съ этими произведеніями, знаетъ, какую огромную роль играетъ въ нихъ *авторъ*, какъ разсказчикъ, повѣствователь, какъ лицо, описывающее, объясняющее намъ характеры и поступки дѣйствующихъ лицъ, раскрывающее передъ нами ихъ помыслы, скрытые мотивы или побужденія ихъ дѣйствій, часто неясныя имъ самимъ, наконецъ, какъ поэтъ, изображающій внѣшнюю сторону людей и вещей (физіономіи, манеры, костюмъ, обстановка, картины природы и пр.). Все это составляетъ неотъемлемую принадлежность произведенія. Если это устранить или сократить, оно понесетъ непоправимый ущербъ. То, что говорятъ, что обнаруживаютъ дѣйствующія лица сами собою, не могло бы восполнить этого ущерба. Это значитъ, драматическіе элементы въ этихъ произведеніяхъ, въ самомъ творчествѣ, ихъ породившемъ, заняли второстепенное, подчиненное мѣсто, а на первый планъ выступили элементы эпическіе.

Образцы нашей драматической поэзіи, каковы: „*Ревизоръ*“ *Гоголя*, „*Свои люди сочтемся*“, „*Не все коту масленица*“, „*Бѣдность не порокъ*“, «*На всякаго мудреца довольно простоты*» и другія пьесы *Островскаго*, „*Горькая судьбина*“ *Писемскаго*, «*Борисъ Годуновъ*» и «*Драматическіе опыты*» («*Скупой рыцарь*» и др.) *Пушкина*, «*Власть тьмы*» *Л. Толстого*, «*Смерть Ивана Грознаго*», «*Царь Ѳедоръ Іоанновичъ*», «*Царь Борисъ*» *Ал. Толстого* и др.,— все это—такія произведенія, которыхъ внѣшняя форма, находясь въ согласіи съ внутренней, показываетъ, что въ процессѣ творчества драматическіе элементы рѣшительно преобладали надъ эпическими. Поэтъ съ самаго начала отказался отъ роли повѣствователя и предоставилъ своимъ «героямъ» самимъ говорить, дѣйствовать и обнаруживаться передъ читателями.

§ 2

Теперь разсмотримъ *подраздѣленія* обѣихъ формъ и начнемъ съ *эпической*.

I. Важнѣйшіе ея отдѣлы, возникшіе и развивавшіеся исторически (въ разныя времена и у различныхъ народовъ) и въ теченіе вѣковъ замѣтно мѣнявшіе свой характеръ, суть слѣдующіе: *поэма*, куда принадлежатъ такъ называемый *героическій эпосъ* и *эпосъ бытовой; романъ* (*историческій* и *бытовой*), съ его разновидностью—*повѣстью* (*исторической* и *бытовой*); *поэма не-героическая; баллада; идиллія, сказка* и *басня*.

1) **Поэма. Героическій эпосъ. Историческій романъ и повѣсть.** Подъ общимъ именемъ *поэмы* объединяются весьма разнообразныя произведенія, отличающіяся и по характеру, и по содержанію, и по внѣшнимъ признакамъ формы. Изъ этой массы прежде всего выдѣляется та группа, куда относятся слѣдующія произведенія: поэмы *Гомера* у древнихъ грековъ (главнымъ образомъ, «*Иліада*» и частью «*Одиссея*»), у римлянъ—«*Энеида*» *Виргилія*, индійскія древнія сказанія, собранныя въ двухъ огромныхъ сборникахъ („сводахъ"), извѣстныхъ подъ именами «*Магабхарата*» и «*Рамаяна*», старинныя иранскія сказанія, обработанныя въ XI вѣкѣ по Р. Хр. поэтомъ *Фирдуси* («*Шахнамэ*», т.-е. «книга царей»), наши *былины* (о Святогорѣ, о Микулѣ Селяниновичѣ, объ Ильѣ Муромцѣ, о Добрынѣ и т. д.), французская средневѣковая поэма «*Пѣснь о Роландѣ*» («Chanson de Roland»), нѣмецкая средневѣковая поэма «*Нибелунги*» и т. д. Всѣ эти вещи легко объединяются въ одну группу, составляющую особый отдѣлъ эпической поэзіи, именно, такъ называемый **«героическій эпосъ»**. Въ нихъ повѣствуется о подвигахъ *національныхъ героевъ* (большею частью лицъ

легендарныхъ, иногда историческихъ) и въ связи съ этимъ рисуется жизнь высшаго класса общества (дворъ государей, бытъ военнаго слоя, по преимуществу высшаго, семейная жизнь и нравы князей, полководцевъ, воиновъ). Таково *содержаніе* этихъ произведеній, въ которомъ слѣдуетъ отмѣтить еще и то, что ихъ сюжетомъ (фабулою) является изображеніе событій, имѣвшихъ (фактически или только по преданію, а также по мысли авторовъ) крупное значеніе въ исторіи даннаго народа. Такъ, «Иліада» описываетъ 10-лѣтнюю осаду Трои греками, «Шахнамэ»—нескончаемыя войны иранцевъ съ туранцами, «Пѣснь о Роландѣ»—пораженіе французскаго войска арабами и смерть рыцаря Роланда; наши былины говорятъ о томъ, какъ богатыри отражали набѣги „поганыхъ“ на Русь и т. д. Сближаются между собою всѣ эти произведенія также манерою, тономъ, пріемами изображенія. Это именно тѣ пріемы, которые обыкновенно называются *«эпическими»*: плавный, спокойный, иногда величавый, часто наивный тонъ изложенія; словоохотливость, частыя повторенія тѣхъ же выраженій, сравненій, обиліе подробностей, длинныя рѣчи героевъ; смѣсь нѣкоторой искусственности, риторическихъ пріемовъ съ простотою, съ естественностью; неровность обработки (кромѣ, разумѣется, такихъ вещей, какъ „Энеида“). Неизмѣнною принадлежностью героическаго эпоса является введеніе въ него элемента фантастическаго, чудеснаго въ лицѣ боговъ, богинь, фей, святыхъ дьявола и т. д., при чемъ поэтъ искренно и наивно вѣритъ въ реальность этого «сверхчеловѣческаго» міра и въ тѣ чудеса, которыя творятся его представителями. Если же онъ и не вѣритъ или не вполнѣ вѣритъ, то дѣлаетъ видъ, что вѣритъ, не допуская ничего такого, что могло бы выдать его критическое отношеніе къ сверхъестественнымъ явленіямъ и преданіямъ о чудесахъ, сохраненныхъ

въ легендѣ (такъ поступаетъ Виргилій въ «Энеидѣ», такъ и авторъ «Слова о полку Игоревѣ» говоритъ, не мудрствуя, о Хорсѣ, Велесѣ, Дажьбогѣ). Наконецъ важною и непремѣнною принадлежностью героическаго эпоса служитъ *стихотворная форма* и притомъ опредѣленнаго (а не любого, произвольно взятаго) размѣра (метра). Такъ, древнегреческій и древнеримскій героическій эпосъ обязательно долженъ былъ имѣть стихотворную форму такъ называемаго *гекзаметра* (шестистопный стихъ).

Къ сказанному нужно прибавить еще слѣдующее. „Героическій эпосъ“ не есть такъ называемая *народная* поэзія; *это поэзія высшаго, преимущественно военнаго класса.* Но этого рода произведенія легко переходили за предѣлы класса и становились общимъ достояніемъ. Въ силу этого они подвергались многочисленнымъ измѣненіямъ. Сперва это были отдѣльныя, небольшія по объему сказанія о томъ или иномъ героѣ, о томъ или иномъ подвигѣ или приключеніи героя (такъ это сохранилось въ нашихъ былинахъ). Имена поэтовъ, авторовъ этихъ сказаній, съ теченіемъ времени забывались; ихъ произведенія превращались въ общее добро, и поэты послѣдующаго времени ихъ передѣлывали, исправляли, развивали, портили, искажали. Надо еще замѣтить, что въ теченіе долгихъ вѣковъ эти сказанія не были произведеніями писанными, предназначенными для чтенія, а были исключительно устными и хранились въ памяти пѣвцовъ, «рапсодовъ». Запоминали ихъ тѣмъ легче, что они не разсказывались, а *пѣлись* (какъ доселѣ поются наши былины). Такъ проходили вѣка, героическій эпосъ разрастался, измѣнялся въ устахъ пѣвцовъ, разрабатывался новыми поэтами-пѣвцами, отдѣльныя сказанія соединялись въ одно болѣе или менѣе гармоническое цѣлое, или же искусственно нанизывались одно на другое, и такимъ образомъ возникали *большія поэмы* или

„**эпопеи**", которыя впослѣдствіи, подвергнутыя окончательной обработкѣ и записанныя, превращались въ законченные остановленные въ своемъ развитіи памятники, каковы „Иліада", „Одиссея", „Магабхарата", «Рамаяна», „Шахнамэ", «Пѣснь о Роландѣ», „Пѣснь о Нибелунгахъ".

Сказанное, конечно, не относится къ такимъ произведеніямъ, какъ „Энеида" Виргилія и наше „Слово о полку Игоревѣ". Эти вещи были созданы опредѣленными лицами въ окончательной формѣ, а не были продуктомъ творчества цѣлаго ряда поэтовъ. Но они были составлены по типу, въ духѣ и въ формѣ стараго героическаго эпоса. Виргилій сознательно подражалъ Гомеру. Авторъ „Слова" вдохновлялся пѣснями Баяна и воспроизводилъ «былины» своего времени; онъ имѣлъ передъ собою готовые образцы и установленную стихотворную форму [1]).

Съ этой точки зрѣнія произведенія „героическаго эпоса" можно раздѣлить на два разряда: а) *коллективныя* (въ томъ смыслѣ, что они разрабатывались многими поэтами въ теченіе ряда вѣковъ, пока не приняли окончательной формы, закрѣпленной письменностью) и б) *индивидуальныя* (*единоличныя*), созданныя въ окончательной формѣ отдѣльными поэтами.

Этотъ послѣдній родъ (индивидуальная поэма въ стихахъ, продолжающая традицію героическаго эпоса) въ новыхъ литературахъ представленъ такими произведеніями, какъ „*Освобожденный Іерусалимъ*" *Торквато Тассо* (итальянскій поэтъ эпохи Возрожденія, 1544—1595) [2]) и „*Лузіады*"

---

[1]) «Слово» было изложено стихами, близкими къ размѣру былинъ.

[2]) *Т. Тассо* воспѣваетъ въ своей поэмѣ крестовые походы и воспроизводитъ борьбу двухъ міровыхъ религій—христіанской и магометанской.

Камоэнса (португальскій поэтъ, 1524—1580) [1]). Въ новѣйшее время (XVIII—XIX вв.) этотъ родъ пошелъ на убыль, и тѣ произведенія, которыя могутъ быть причислены къ нему, уже значительно отступаютъ отъ формы, манеры и характера старинныхъ образцовъ. Такъ, напр., устраняется фантастическій элементъ; ярче проявляется индивидуальность поэта; сказывается вліяніе гуманныхъ идей времени; въ развитіе сюжета вносится больше драматизма; въ выборѣ формы поэтъ, удерживая стихъ, не стѣсняетъ себя правилами старой поэтики, беретъ метръ, какой ему кажется наиболѣе подходящимъ, и т. д. Принимая въ соображеніе всѣ эти измѣненія, мы скажемъ, что старый героическій эпосъ, достигшій своего расцвѣта и высшаго выраженія въ поэмахъ Гомера, получившій новую жизнь въ средніе вѣка („Пѣснь о Роландѣ", «Нибелунги»), въ послѣдующее время сталъ падать, превращаясь въ искусственную эпическую поэзію эпохи Возрожденія, а въ XIX вѣкѣ, прежде чѣмъ сойти со сцены, возродился въ совершенно новой формѣ въ такихъ произведеніяхъ, какъ, напр., „*Полтава*" *Пушкина* и „*Фицлипуцли*" *Гейне*. Но такія произведенія рѣдки и въ современной поэзіи стоятъ одиноко.

Героическій эпосъ вымираетъ. На смѣну ему явился новый родъ, болѣе подходящій къ художественнымъ вкусамъ, умственнымъ потребностямъ и литературнымъ навыкамъ новаго времени. Это такъ называемый *историческій романъ* и *историческая повѣсть*, написанные „прозою" (т.-е. не стихами), задающіеся цѣлью воспроизвести из-

[1]) «*Лузіады*» (отъ имени «Лузусъ» (Luzus), миѳическаго короля Португаліи) представляютъ собою родъ поэтической исторіи Португаліи, гдѣ воспѣваются подвиги національныхъ героевъ, въ томъ числѣ и *Васко-да-Гамы*, знаменитаго мореплавателя конца XV вѣка.

вѣстную эпоху съ ея важнѣйшими событіями, нравами, бытомъ, духомъ времени. Рядомъ съ историческими лицами въ нихъ выводятся лица вымышленныя, и тѣ и другія разрабатываются, какъ типы своего времени и какъ общечеловѣческіе характеры.

Основателемъ этого рода признается великій англійскій писатель *Вальтеръ Скоттъ* (1771—1832), романы котораго, воспроизводящіе средніе вѣка и разрабатывающіе большею частью сюжеты изъ исторіи Англіи („Айвенго" и др.), въ многочисленныхъ переводахъ распространились по всей Европѣ и вездѣ оказали сильное и благотворное вліяніе на развитіе художественной литературы и на воспитаніе общества въ духѣ гуманности. Во Франціи сюда относится знаменитый романъ *Виктора Гюго* «Соборъ Парижской Богоматери» («Notre Dame de Paris»), также переведенный на многіе языки. У насъ къ историческому роду принадлежатъ нѣкоторыя первостепенныя произведенія поэтическаго творчества, каковы «*Капитанская дочка*» *Пушкина*, «*Тарасъ Бульба*» *Гоголя*, «*Война и миръ*» *Л. Толстого* и много второстепенныхъ (романы и повѣсти *Лажечникова* [1]), *Загоскина* [2]), *Кукольника* [3]), *Костомарова* [4]), *Ал. Толстого* [5]), *Григ. Данилевскаго* [6]), *Мордовцева и др.*).

2) **Бытовой эпосъ. Романъ и повѣсть.** Уже старый героическій эпосъ, изображавшій крупныя событія въ исторіи народовъ, походы, войны, подвиги героевъ, дѣянія боговъ и т. д., не брезгалъ воспроизведеніемъ чертъ быта, нравовъ, домашней обстановки, семейной жизни, и на добрую

---

[1]) «Басурманъ», «Ледяной домъ», „Послѣдній Новикъ" и др.
[2]) «Юрій Милославскій», «Рославлевъ» и др.
[3]) «Генералъ-поручикъ Паткуль» и др.
[4]) «Кудеяръ».
[5]) „Князь Серебряный".
[6]) „Мировичъ", «Потемкинъ на Дунаѣ» и др.

долю былъ эпосомъ не только героическимъ, но и бытовымъ. Мы найдемъ эти черты и въ Иліадѣ, и въ Магабхаратѣ, и въ Энеидѣ. Въ *Одиссеѣ* Гомера бытъ, семья, нравы являются главнымъ предметомъ изображенія, такъ что эта поэма по праву можетъ быть названа эпосомъ не героическимъ въ собственномъ смыслѣ, а *бытовымъ*. Тамъ описываются многолѣтнія странствованія Одиссея на пути изъ Трои на родину (островъ Итаку). Это расширяетъ рамки поэмы, и авторъ получаетъ возможность описать разныя страны, куда судьба забрасывала Одиссея, и изобразить бытъ и нравы ихъ жителей. Въ этомъ отношеніи *Одиссея* является поэмой *географической* и прототипомъ тѣхъ произведеній послѣдующихъ эпохъ, гдѣ выведенъ странствующій герой и гдѣ описываются чужія страны съ ихъ природой, нравами жителей и всякими диковинами. Такой же характеръ въ значительной степени имѣетъ и *Энеида Виргилія*, который, подражая Гомеру, имѣлъ въ виду не только *Иліаду*, но и *Одиссею*.

Перенесемся въ средніе вѣка, и мы найдемъ здѣсь своеобразное развитіе того же замысла (приключенія странствующаго героя) въ такъ называемыхъ *рыцарскихъ романахъ*, въ которыхъ описывались подвиги и приключенія рыцарей, ихъ странствованія, различныя перипетіи ихъ любви къ избранной дамѣ сердца и т. д. Къ этому роду принадлежитъ длинный рядъ произведеній въ стихахъ и прозѣ, возникшихъ преимущественно во Франціи и написанныхъ на старомъ французскомъ языкѣ. Они составляютъ какъ бы продолженіе старыхъ «*Chanson de geste*» («пѣсни о подвигахъ»), т.-е. стариннаго французскаго эпоса, въ которомъ на первомъ планѣ стоитъ знаменитая «Пѣснь о Роландѣ». Въ концѣ XII вѣка и въ XIII появляются французскія переработки старинныхъ легендъ о «кругломъ столѣ» и о чашѣ, извѣстной подъ именемъ

«святой Грааль». Этимъ, какъ и другимъ, послѣдующимъ произведеніямъ въ томъ же родѣ, вскорѣ присвоивается названіе *романа* или *романса,* что означало лишь то, что эти вещи написаны не по-латыни, какъ писались лѣтописи, богословскіе трактаты и т. д., а на живомъ, разговорномъ *романскомъ*, т.-е. французскомъ, языкѣ того времени. Впослѣдствіи это слово *романъ*, перешедшее и въ другіе языки, стало обозначать уже не языкъ данныхъ произведеній, а самый родъ ихъ, т.-е. разсказъ, въ стихахъ или въ прозѣ, о жизни, подвигахъ, приключеніяхъ частнаго лица, взятаго изъ извѣстной среды и являющагося какъ бы представителемъ ея нравовъ, понятій и идеаловъ. Какъ нѣкогда старый героическій эпосъ изображалъ высшій классъ, выводя на сцену государей, полководцевъ и вообще представителей аристократіи, такъ и этотъ бытовой эпосъ не выходитъ изъ предѣловъ *рыцарской* среды, представители которой занимали, рядомъ съ духовенствомъ, привилегированное положеніе въ средневѣковомъ обществѣ.

Въ послѣдующее время, въ XV—XVI вв., рыцарскій романъ, который въ средніе вѣка обладалъ извѣстной содержательностью и не былъ лишенъ нѣкоторыхъ художественныхъ достоинствъ, выродился, опошлился и превратился въ шаблонныя, исполненныя всякихъ ужасовъ и невѣроятностей, описанія приключеній, герои которыхъ, рыцари, въ самой жизни уже утратившіе то значеніе, какое имѣли раньше, являлись въ видѣ безжизненныхъ фигуръ, лишенныхъ какъ бытового, такъ и психологическаго интереса. Эти романы не представляли собою литературной цѣнности, и въ кругахъ людей образованныхъ и болѣе требовательныхъ долженъ былъ обнаружиться протестъ противъ такихъ «лубочныхъ» издѣлій. Самымъ яркимъ выраженіемъ этого протеста явилось геніальное твореніе

великаго испанскаго поэта *Сервантеса* (1547—1616), озаглавленное „Приключенія благороднаго ламанчскаго рыцаря Донъ-Кихота", гдѣ остроумно высмѣивалась етрасть къ рыцарскимъ подвигамъ, выродившимся въ родъ спорта, и вышучивались «рыцарскіе романы». Но Сервантесъ, не ограничиваясь этой задачей, создалъ въ лицѣ Донъ-Кихота широкій общечеловѣческій типъ, далъ живую картину нравовъ своего времени и, наконецъ, вложилъ въ свое произведеніе глубокую идею, сдѣлавшую этотъ юмористическій романъ безсмертнымъ.

Произведеніе Сервантеса было отрицаніемъ романовъ стараго типа. Въ немъ рыцарь былъ представленъ лицомъ, хотя и благороднымъ, воодушевленнымъ высокимъ идеаломъ служенія правдѣ, защиты слабыхъ, но сумасшедшимъ и смѣшнымъ и изображенъ, какъ явленіе отживающее; романъ выведенъ за узкія грани рыцарскаго класса и захватываетъ различные слои общества, не исключая и мужиковъ.

По этому пути воспроизведенія различныхъ слоевъ общества и пойдетъ новый романъ, получившій сильное развитіе въ XVIII и еще больше въ XIX вѣкѣ.

Въ XVIII вѣкѣ преобладали три рода романа: *романъ приключеній*, описывающій, въ формѣ похожденій и странствованій какого-нибудь проходимца, бытъ и нравы различныхъ слоевъ общества (таковъ, напр., *„Жиль Блязъ" Лесажа* [1]), *романъ сентиментальный—семейный*, напр., *„Кларисса Гарлоу"* и «*Памела*» *Ричардсона*) [2]), *романъ*

---

[1]) Французскій беллетристъ (1668—1747). Въ романѣ «Жиль Блязъ» выведена среда авантюристовъ и мошенниковъ. Герой попадаетъ въ эту среду, но, послѣ разныхъ приключеній, ему удается спастись оттуда и зажить жизнью порядочнаго человѣка. Это романъ нравовъ, не лишенный художественныхъ достоинствъ.

[2]) Англійскій писатель XVIII вѣка (1668—1761 г.), нынѣ забы-

сентиментальный—идейный,напр., „*Новая Элоиза*“ *Руссо)* [1]). Особое мѣсто, примыкая къ сентиментальному роду, занимаетъ въ литературѣ XVIII вѣка знаменитый романъ *Гете* „Страданія молодого Вертера“ [2]).

Въ XIX вѣкѣ романъ и повѣсть разрабатывались въ различныхъ направленіяхъ, отражая на себѣ различныя теченія мысли и въ своей совокупности представляя картину всесторонняго художественнаго изученія человѣка и общества. Вмѣстѣ съ тѣмъ, все больше пробивалось и крѣпло направленіе, извѣстное подъ именемъ *реальнаго*, которое стремится дать правдивое, неподкрашенное изображеніе дѣйствительности, обобщенной въ живыхъ типичныхъ образахъ. Въ началѣ и потомъ въ концѣ вѣка этому направленію пришлось бороться съ другими, изъ которыхъ особенное значеніе имѣло такъ называемое *романтическое*, характеризовавшееся, между прочимъ, тѣмъ, что образы, хотя бы и взятые изъ дѣйствительной жизни, перерабатывались или освѣщались такъ, что не давали правдиваго воспроизведенія дѣйствительности и не содѣйствовали правильному пониманію современной жизни въ ея глубокихъ основахъ и ея историческомъ прогрессивномъ развитіи. Весьма многіе романы и повѣсти представляли собою какъ бы смѣсь романтизма съ реализмомъ, при чемъ въ различныхъ произведеніяхъ и въ разное время преобладалъ то тотъ, то другой. Было также много произведеній по преимуществу романтическихъ и, съ другой стороны, произведеній чисто-реальныхъ.

тый, но очень популярный въ свое время и еще въ началѣ XIX в. Его вліяніе отразилось на литературныхъ направленіяхъ въ другихъ странахъ, въ томъ числѣ и у насъ (сентиментальныя повѣсти *Карамзина* и др.).

[1]) Великій мыслитель XVIII вѣка (1712—1778).

[2]) *Гете* (1749—1832), одинъ изъ величайшихъ мыслителей и поэтовъ всѣхъ временъ и, вмѣстѣ съ Лессингомъ, Гердеромъ,

Во Франціи романы *Виктора Гюго* [1]) были образцами романтизма въ одномъ изъ наиболѣе яркихъ и своеобразныхъ выраженій, отмѣченномъ печатью генія. Романы *Жоржъ Зандъ* [2]) („*Индіана*“, „*Жакъ*“ и др.) представляли смѣсь романтизма съ реализмомъ. Творчество *Бальзака* [3]), напротивъ, было послѣдовательно-реалистическимъ, и этотъ высокодаровитый художникъ явился основателемъ цѣлой школы французскаго реализма, выдвинувшей позже (въ 60—80 гг.) рядъ замѣчательныхъ писателей, въ которомъ первыя мѣста занимаютъ *Флоберъ*, *Золя*, братья *Гонкуры*, *Альф. Додэ* и геніальный *Мопассанъ*.

Въ Англіи реальное направленіе преобладало надъ дру-

Шиллеромъ и др., основатель національной нѣмецкой литературы. Гете былъ великій лирикъ и по преимуществу поэтъ-мыслитель. Многія изъ его произведеній вошли въ міровую литературу и навсегда останутся ея достояніемъ: къ ихъ числу принадлежитъ знаменитая философско-психологическая трагедія «*Фаустъ*». Гете былъ также и ученый естествоиспытатель, и ему принадлежитъ почетное мѣсто въ ряду предшественниковъ Дарвина.

[1]) Великій французскій поэтъ (1802—1885), авторъ многочисленныхъ лирическихъ стихотвореній, поэмъ, драмъ и романовъ. Блестящій, яркій и разнообразный талантъ, удивительный виртуозъ формы, онъ въ теченіе полувѣка занималъ первенствующее мѣсто среди поэтовъ Франціи и былъ главою романтической школы во французской литературѣ.

[2]) Знаменитая французская писательница *Аврора Дюдеванъ*, всемірно-извѣстная подъ литер. псевдонимомъ «*Жоржъ Зандъ*», род. въ 1804, умерла въ 1877. Это былъ первостепенный умъ и талантъ. Своими произведеніями она много содѣйствовала успѣхамъ гуманности.

[3]) Знаменитый французскій писатель (1799—1850), авторъ романовъ и повѣстей („Въ поискахъ за абсолютнымъ“, „Деревенскій врачъ“, „Евгенія Гранде“ и др.). Отличительныя черты его творчества—реализмъ, т. е. правдивое и точное изображеніе жизни, художественная типичность образовъ, мѣткая наблюдательность.

гими и нашло себѣ высокодаровитыхъ представителей въ лицѣ *Диккенса*[1]), *Теккерея*[1]) *и Джорджа Элліотъ*[1]).

Въ Германіи въ первой половинѣ XIX вѣка преобладало теченіе романтическое разныхъ оттѣнковъ (*Новалисъ*, *Тикъ* и др.), потомъ сталъ распространяться реализмъ, не чуждый романтическихъ примѣсей. Онъ получилъ наиболѣе полное выраженіе въ романахъ и повѣстяхъ *Ауэрбаха* („*Шварцвальдскія деревенскія исторіи*", „*Дача на Рейнѣ*") и въ „психологическихъ" и „соціальныхъ" романахъ *Шпильгагена* („*Загадочныя натуры*", „*Между молотомъ и наковальней*", „*Одинъ въ полѣ не воинъ*" и др.).

У насъ, въ Россіи, романтическое направленіе въ романѣ всего болѣе проявилось въ произведеніяхъ второстепенныхъ писателей 30 годовъ (въ особенности въ повѣстяхъ *Бестужева-Марлинскаю*), а также отразилось и на нѣкоторыхъ повѣстяхъ *Гоголя* (сперва на раннихъ, именно, „Вечерахъ на хуторѣ", а потомъ на „*Портретѣ*" и „*Римѣ*"). Дань романтизму отдалъ и *Пушкинъ* въ „*Кавказскомъ плѣнникѣ*", „*Бахчисарайскомъ фонтанѣ*", „*Цыганахъ*" Реальное направленіе восторжествовало у насъ очень рано; оно представлено величайшими произведеніями русской литературы, каковы „*Евгеній Онѣгинъ*" *Пушкина*, „*Герой нашего времени*" *Лермонтова*, „*Мертвыя души*" и повѣсти („*Шинель*, „*Невскій проспектъ*" и др.) *Гоголя*. Послѣдующее

[1]) *Диккенсъ* (1812—1870) прославился нравоописательными съ сатирическимъ оттѣнкомъ, романами, проникнутыми глубокою гуманностью и идеею борьбы съ темными сторонами современной общественности („Давидъ Копперфильдъ", „Домби и сынъ", „Крошка Доррить" и др.). *Теккерей* (1811—1863), художникъ-моралистъ съ сильно выраженнымъ сатирическимъ направленіемъ, прославившійся романомъ „Базаръ житейской суеты" (иначе „Ярмарка тщеславія") и др. «*Джорджъ Элліотъ*»—псевдонимъ писательницы *Анны Эвансъ* (1820—1880), достойной послѣдовательницы Диккенса и Теккерея. Ея лучшія вещи „Адамъ Бидъ", „Мельница на Флосѣ" и др.

развитіе русской литературы привело къ окончательному укрѣпленію реализма въ романѣ. Къ этому направленію принадлежатъ многочисленныя произведенія нашихъ художниковъ-бытописателей XIX вѣка: *Гончарова* („*Обломовъ*“, „*Обрывъ*“,), *Тургенева* („*Записки охотника*“, „*Дворянское гнѣздо*“, „*Наканунѣ*“, „*Отцы и дѣти*“, и др.), *Писемскаго* („*Тысяча душъ*“, „*Тюфякъ*“, „*Люди 40 годовъ*“ и пр.), *Достоевскаго* („*Бѣдные люди*“, „*Униженные и оскорбленные*“, „*Идіотъ*“, „*Преступленіе и наказаніе*“ и др.), *Л. Н. Толстого* (повѣсти, романъ „*Анна Каренина*“), *Боборыкина* („*Дѣльцы*“, „*Китай-городъ*“, „*На ущербѣ*“, „*Перевалъ*“, „*Василій Теркинъ*“, и др.), *Глѣба Успенскаго* („*Нравы Растеряевой улицы*“, „*Наблюденія Михаила Ивановича*“ и мн. др.), *Златовратскаго* (повѣсти изъ народнаго быта), *Короленка, Чехова* и многихъ другихъ писателей второй половины и конца прошлаго столѣтія.

Отмѣтимъ и здѣсь тотъ переходъ отъ стихотворной формы къ формѣ „прозаической“, т.-е. нестихотворной, на который мы указали выше, когда говорили о смѣнѣ героическаго и бытового эпоса рыцарскими романами и о развитіи новаго историческаго романа.

3) **Поэмы**, *не относящіяся къ области героическаго эпоса, а воспроизводящія какую-либо идею при помощи образовъ фантастическихъ или реальныхъ, но большею частью имѣющихъ символическое значеніе.* Къ этому роду относятся: „*Божественная комедія*“ *Данта*[1]), поэмы *Бай-*

[1]) *Дантъ* (или *Данте*) *Алигіери* (1265—1321), признаваемый величайшимъ изъ итальянскихъ поэтовъ, положилъ, раньше *Боккачіо* (1313—1375) и *Петрарки* (1304—1374), основаніе итальянской національной литературѣ. Его главное твореніе—„Божественная комедія“ повѣствуетъ о мукахъ ада, о чистилищѣ и раѣ и развиваетъ въ поэтической формѣ религіозный идеалъ католицизма и средневѣковое міросозерцаніе въ оригинальной переработкѣ, произведенной геніальнымъ и глубокимъ умомъ.

рона, у насъ такія вещи, какъ, напр., „*Цыганы*“, „*Мѣдный всадникъ*“, „*Галубъ*“ *Пушкина*, „*Демонъ*“ и „*Мцыри*“ *Лермонтова*, юношеское произведеніе *Гоголя* „*Гансъ Кюхельгартенъ*“, „*Савонаролла*“ *Майкова*. Огромное большинство такихъ *поэмъ* имѣетъ стихотворную форму, которая дѣйствительно является для нихъ наиболѣе подходящею и удобною. Но возможна и нестихотворная („прозаическая“) форма. Такъ написаны, напримѣръ, „*Довольно*“, „*Призраки*“, „*Пѣснь торжествующей любви*“ *Тургенева*, разсказы, которые, по праву, могутъ быть названы „поэмами въ прозѣ“.

Весьма часто особенностью поэмъ, какъ стихотворныхъ, такъ и нестихотворныхъ (въ „прозѣ“), служитъ присутствіе *лирическаго элемента*, болѣе или менѣе ярко выраженнаго, въ силу чего онѣ могутъ быть отнесены къ особому „*лирико-эпическому*“ роду.

4) **Баллада**. Подъ этимъ именемъ извѣстны стихотворенія небольшого размѣра, излагающія какое-либо событіе (историческое, легендарное, бытовое). большею частью съ примѣсью лирическихъ элементовъ. *Баллада* есть разновидность поэмы и, подобно поэмамъ, принадлежитъ къ *лирико-эпическому роду*. Возникши въ средніе вѣка въ поэзіи трубадуровъ, баллада получила новую обработку въ поэзіи XVIII и XIX вѣковъ. Ея классическими образцами служатъ извѣстныя стихотворенія *Шиллера* [1]), мастерски переведенныя на русскій языкъ *Жуковскимъ*, именно: „*Торжество побѣдителей*“, „*Ивиковы журавли*“, „*Поликратовъ перстень*“ (на древне-греческія темы),

---

[1]) Великій нѣмецкій поэтъ (1759—1805), славный во всемірной литературѣ, преимущественно какъ лирикъ и какъ поэтъ гуманности и свободы. Его трагедіи («Разбойники», «Донъ Карлосъ» и др.) имѣли въ теченіе долгаго времени значеніе поэтической защиты правъ человѣка и гражданина и пропаганды гуманныхъ воззрѣній вѣка.

„Кубокъ“, *„Перчатка“*, *„Графъ Габсбургскій“* (изъ средневѣковой жизни). Къ балладамъ слѣдуетъ отнести и тѣ стихотворенія *Генр. Гейне,* собраніе которыхъ озаглавлено *„Романцеро“*; они только отличаются отъ обычнаго типа балладъ оригинальною обработкою, преобладаніемъ лиризма надъ эпическою стороною и особымъ характеромъ этого лиризма, въ составъ котораго входятъ иронія и сарказмъ[1]).

У насъ къ балладамъ относятся: *„Утопленникъ“* и *„Бѣсы“* *Пушкина*, *„Тамара“* *Лермонтова*, *„Хуторокъ“* *Кольцова* и др.

5) **Идиллія** („картинка“). Это разсказъ бытового содержанія, воспроизводящій картину мирной и счастливой жизни простыхъ людей, вдали отъ городского шума, „на лонѣ природы“. Идилліи—родъ довольно старый, процвѣтавшій у древнихъ грековъ и римлянъ. Ихъ писали у первыхъ *Θеокритъ*, у вторыхъ—*Виргилій*. Въ новыхъ литературахъ идиллія получила дальнѣйшую разработку, частью, какъ и въ древности, въ стихотворной формѣ, частью въ нестихотворной („прозою“) въ видѣ *очерка, разсказа* и *повѣсти*. Нѣкоторыя произведенія этого рода представляютъ собою подражаніе классическимъ образцамъ (такова идиллія *Гнѣдича „Рыбаки“*), другія же явились плодомъ самобытнаго творчества, отразившаго настроеніе или идеи новаго времени (таково, напр., одно изъ „стихотвореній въ прозѣ“ *Тургенева „Деревня“*).

---

[1]) *Гейнрихъ Гейне* (1798—1856), родомъ еврей, великій нѣмецкій поэтъ, занимаетъ во всемірной литературѣ одно изъ первыхъ мѣстъ, именно какъ несравненный, единственный въ своемъ родѣ, *лирикъ*. Собранія его стихотвореній («Книга пѣсенъ», «Романцеро», «Сѣверное море», «Новая весна», «Послѣдніе стихи») переведены на многіе языки. Въ прозаической формѣ онъ также создалъ неподражаемые образцы.

6) **Сказка и басня**. Это очень древній родъ литературныхъ произведеній, начало котораго скрывается еще въ дописьменной, устной словесности всѣхъ народовъ. *Сказки*— это небольшіе расказы (въ стихахъ и въ прозѣ) фантастическаго характера, содержаніе которыхъ взято изъ жизни различныхъ классовъ общества и представляетъ собою (въ большинствѣ случаевъ) переработку ходячихъ сюжетовъ восточнаго (преимущественно *индійскаго*) происхожденія. Въ старой индійской литературѣ сказки, въ которыхъ выводились, какъ дѣйствующія лица, и животныя, составляли весьма видный и превосходно разработанный отдѣлъ. Онѣ были собраны въ большихъ сборникахъ, озаглавленныхъ одинъ *Панчатантра*, другой — *Гитопадеша* (*Pancatantra, Hitôpadêça*). Матеріалъ, вошедшій сюда, распространился въ переводахъ на другіе языки (арабскій, греческій, латинскій и др.) по всей передней Азіи и въ Европѣ. Оттуда черпали составители сказокъ и басенъ въ средніе вѣка и въ послѣдующее время, такъ что индійскія сказки и басни въ переработкѣ и передѣлкахъ распространились и въ народныхъ массахъ, и въ литературахъ всѣхъ странъ Европы, гдѣ они, конечно, акклиматизировались и получили національное обличье.

Русскія (великорусскія) народныя сказки были собраны и изданы *Афанасьевымъ*, малорусскія—*Рудченко*.

Въ литературѣ искусственная сказка, подражающая народной, занимаетъ очень скромное мѣсто. Такія сказки (въ стихахъ) писали у насъ *Жуковскій* („*Свѣтлана*"), *Пушкинъ* («*Сказка о царѣ Салтанѣ*», «*Сказка о мертвой царевнѣ и семи богатыряхъ*», «*О рыбакѣ и рыбкѣ*»), *Ершовъ* («*Конекъ-горбунокъ*»). Къ этому роду искусственныхъ сказокъ можно причислить и „*Руслана и Людмилу*" Пушкина; но это произведеніе, по своему характеру и по

воей внѣшней формѣ, далеко уклоняется отъ традиціоннаго типа народной русской сказки.

Басня подъ видомъ животныхъ выводитъ людей и носитъ характеръ разсказа нравоучительнаго или сатирическаго. Она разрабатывалась уже въ глубокой древности (у индусовъ, у грековъ (Эзопъ), у римлянъ (Федръ) и у другихъ народовъ). Въ новыхъ литературахъ ей принадлежитъ второстепенное мѣсто, несмотря на то, что этотъ родъ разрабатывали первоклассные таланты, какъ *Лафонтэнъ* [1]) во Франціи и *Крыловъ* у насъ.

II. **Драматическая поэзія** развѣтвилась уже въ древности на **трагедію** и **комедію.** Подъ *трагедіею* понимается такое драматическое произведеніе, въ которомъ воспроизведено фатальное (т.-е. необходимое, неизбѣжное) столкновеніе героя съ окружающей средой (съ обществомъ, государствомъ), или же изображается роковая борьба противоположныхъ, непримиримыхъ стремленій въ душѣ героя (напр., страсти и чувства долга). Въ огромномъ большинствѣ случаевъ дѣло кончается гибелью героя, которая является не случайностью, а неизбѣжнымъ результатомъ хода вещей [2]). Въ противоположность трагедіи, *комедія* изображаетъ забавную или смѣшную сторону жизни и выставляетъ на видъ не тѣ противорѣчія или столкновенія, которыя роковымъ образомъ приводятъ героя къ гибели, а тѣ, которыя заставляютъ читателя или зрителя смѣяться, при чемъ этотъ смѣхъ бываетъ разный: безобидный, добродушный или же, напротивъ, ѣдкій, уничтожающій, таящій въ себѣ осужденіе или отрицаніе того, на

---

[1]) Знаменитый французскій баснописецъ, одинъ изъ классическихъ поэтовъ Франціи XVII в. (1621—1696).

[2]) Нерѣдко въ этомъ смыслѣ употребляется и терминъ *драма*, означая уже не всякое драматическое произведеніе, а только *трагическое.*

что онъ направленъ. Сообразно этому, комедія бываетъ *легкая, забавная* (куда, какъ разновидности, относятся *водевиль* и *фарсъ*) и *серьезная*, осмѣивающая человѣческіе пороки, грубые нравы, пошлую жизнь и, наконецъ, недостатки общественнаго или политическаго строя.

По содержанію драматическія произведенія раздѣляются на *историческія* (куда относятся и такъ называемыя «драматическія хроники») и *бытовыя*.

Съ исторической точки зрѣнія и со стороны литературныхъ направленій и самой техники творчества различаютъ: *драму античную*, т.-е. древне-греческую и римскую трагедію и комедію, образцами которыхъ служатъ произведенія *Эсхила, Софокла, Эврипида, Аристофана* у грековъ, *Сенеки, Плавта, Теренція* у римлянъ *новую классическую* (обычно называемую «*ложноклассическою*»), процвѣтавшую во Франціи въ XVII вѣкѣ *(Корнель, Расинъ, Мольеръ* [1]*)*; *новую національную (Шекспиръ* [2]*)* въ Англіи съ его предшественниками и преемниками); *Лопе-де-Вега*

---

[1]) Великіе французскіе поэты-классики XVII вѣка. *Корнель* (1606—1684) писалъ комедіи и трагедіи; изъ послѣднихъ особенно славятся «*Горацій*», «*Цинна*» и «*Поліевктъ*». *Расинъ* (1634—1699) прославился трагедіями, сюжеты которыхъ также были взяты (по обычаю того времени) изъ древней исторіи («*Андромаха*», «*Британикъ*» и др.). *Мольеръ* (1622—1673) занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ во всемірной литературѣ, какъ великій художникъ-психологъ въ области комедіи. Нѣкоторыя его пьесы доселѣ не сходятъ со сцены («*Тартюфъ*», «*Мнимый больной*», «*Мизантропъ*» «*Мѣщанинъ во дворянствѣ*» и др.).

[2]) Величайшій драматическій геній всѣхъ временъ, глубокій художникъ-психологъ, создавшій рядъ всеобъемлющихъ психологическихъ типовъ. Его произведенія давно уже стали достояніемъ міровой литературы и театра во всемъ цивилизованномъ мірѣ. Знаменитѣйшія изъ нихъ: «*Гамлетъ*», «*Отелло*», «*Король Лиръ*», «*Макбетъ*», «*Буря*» и рядъ драматическихъ хроникъ изъ исторіи Англіи.

и *Кальдеронъ* [1]) въ Испаніи; *Лессингъ* [2]), *Гете* и *Шиллеръ* въ Германіи). Новѣйшая драматическая литература, какъ сама по себѣ, такъ и благодаря усовершенствованію сценическаго искусства, получила большое развитіе и выработала новыя формы, дающія ей возможность воспроизводить очень сложныя явленія общественной жизни и выражать тонкіе оттѣнки чувствъ и настроеній современнаго человѣка. Въ этой области поэзіи старыя формы и вѣковые шаблоны потеряли свою силу и смыслъ. Иная «комедія» оказывается настоящей трагедіей, а то, что прежде понималось какъ «высокое», «трагическое», теперь покажется смѣшнымъ [3]).

У насъ развитіе новой драматической поэзіи идетъ отъ *Грибоѣдова* (*«Горе отъ ума»*), *Пушкина* (*«Борисъ Годуновъ»*, *«Русалка»*, «Драматическіе опыты») и *Гоголя* (*«Женитьба»*, *«Ревизоръ»*). *Островскому*, многія пьесы котораго составили эпоху и въ литературѣ, и въ сценическомъ искусствѣ, принадлежитъ очень видное мѣсто въ нашей драматической поэзіи. Въ ея сокровищницу внесли свой вкладъ *Писемскій* (*«Горькая судьбина»*), *Сухово-Кобылкинъ* (*«Свадьба Кречинскаго»*), *Боборыкинъ*, *Потѣхинъ* и другіе. Въ новѣйшее время *Чеховъ* (*«Ивановъ»*, *«Чайка»*, *«Дядя Ваня»*, *«Три сестры»*, *«Вишневый садъ»*) положилъ основаніе новому роду, въ которомъ глубоко-трагическое

---

[1]) Знаменитые испанскіе поэты-драматурги XVI—XVII вв.: *Лопе де-Вега* признается основателемъ національной драмы въ Испаніи (1562—1635); писалъ также поэмы, оды и т. д. *Кальдеронъ* (1600—1681) первостепенный драматическій талантъ, уступавшій, однако, своему предшественнику Лопе въ разработкѣ типовъ и характеровъ.

[2]) Первостепенный мыслитель и критикъ XVIII вѣка (1729—1781), писавшій также и пьесы.

[3]) На почвѣ такого *опошленія* трагедіи возникла такъ называемая *мелодрама*.

переплетается съ комическими элементами и все вмѣстѣ, проникнутое удивительною поэзіею лиризма, создаетъ особое, иначе не передаваемое, возвышенно-грустное и умиленное настроеніе. Это не трагедіи и не комедіи въ шаблонномъ значеніи этихъ терминовъ, это «лирическія пьесы» бытового характера, съ живыми лицами, воспроизводящими психологическіе и общественные типы, взятые изъ современной русской жизни.

ГЛАВА II.

Словесная лирика. Разновидности лирической поэзіи.

§ 1. Мы уже знаемъ («Введеніе», § 3), что лирика основана на дѣйствіи гармоническаго ритма на человѣческую душу. Въ словесной лирикѣ (т.-е. въ лирической поэзіи) этотъ гармоническій ритмъ слагается изъ слѣдующихъ двухъ элементовъ: 1) *изъ внѣшняго—звуковаго—ритма языка* (чаще всего въ формѣ стиха, но нерѣдко и въ «прозаической», нестихотворной, формѣ) и 2) *изъ внутренняго—психологическаго—ритма тѣхъ мыслей, чувствъ, настроеній, которыя вызываются въ нашемъ сознаніи значеніями словъ.* Между этими двумя элементами должна быть полная гармонія: внѣшній ритмъ долженъ соотвѣтствовать внутреннему ;сливаясь, они образуютъ одно нераздѣльное цѣлое.

Это легко провѣрить, взявъ лучшіе образцы лирической поэзіи (напр., стихотворенія Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и др.). Прочтемъ слѣдующее стихотвореніе Тютчева, озаглавленное «Сумерки»:

Тѣни сизыя смѣсились,
Цвѣтъ поблекнулъ, звукъ уснулъ;
Жизнь, движенье разрѣшились
Въ сумракъ зыбкій, въ дальній гулъ...
Мотылька полетъ незримый
Слышенъ въ воздухѣ ночномъ...

Часъ тоски невыразимой!
Все во мнѣ—и я во всемъ...
Сумракъ тихій, сумракъ сонный,
Лейся въ глубь моей души,
Тихій, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства мглой самозабвенья
Переполни черезъ край,
Дай вкусить уничтоженья,
Съ міромъ дремлющимъ смѣшай!

Здѣсь можно различать внѣшній ритмъ (звуковой ритмъ стиха) съ одной стороны и внутренній ритмъ настроенія - съ другой. Но, различая ихъ, мы не можемъ ихъ отдѣлить одинъ отъ другого. Всякая попытка сдѣлать это нанесетъ замѣтный ущербъ лирической силѣ цѣлаго. Мы можемъ, конечно, и безъ помощи даннаго стихотворенія испытать выраженное въ немъ «сумеречное», неопредѣленно-грустное, томное настроеніе души, но его лиризмъ будетъ только въ возможности и останется неосуществленнымъ, если мы не найдемъ подходящихъ для выраженія словъ съ ихъ звуковымъ ритмомъ, съ ихъ гармоническимъ сочетаніемъ. А лучшихъ словъ, чѣмъ тѣ, которыя даны здѣсь Тютчевымъ, найти нельзя. И трудно представить себѣ какую-либо другую словесную форму, которая еще нераздѣльнѣе сливалась бы съ даннымъ содержаніемъ мыслей, чувствъ и настроеній. Въ поискахъ другой формы пришлось бы обратиться только къ музыкѣ, но это уже не была бы *словесная* форма.

Обратимъ вниманіе также на слѣдующее. *Въ стихотвореніи нѣтъ образовъ въ собственномъ смыслѣ.* Картина «сумерекъ» съ ея отдѣльными чертами («тѣни сизыя смѣсились...», «мотылька полетъ незримый...» и т. д.) не является образомъ въ томъ значеніи, на которое было указано выше («Введеніе», § 1), *ибо она не служитъ для*

познанія. Она имѣетъ цѣлью другое: вызвать и выразить извѣстное настроеніе души, которое, вмѣстѣ съ тѣмъ, было бы гармоническимъ, *лирическимъ*.

Возьмемъ еще примѣръ—стихотвореніе Лермонтова «Парусъ»:

Бѣлѣетъ парусъ одинокій
Въ туманѣ моря голубомъ...
Что ищетъ онъ въ странѣ далекой?
Что кинулъ онъ въ краю родномъ?
Играютъ волны, вѣтеръ свищетъ,
И мачта гнется и скрипитъ...
Увы! Онъ счастія не ищетъ
И не отъ счастія бѣжитъ...
Подъ нимъ струя свѣтлѣй лазури,
Надъ нимъ лучъ солнца золотой,
А онъ, мятежный, ищетъ бури,
Какъ будто въ буряхъ есть покой!

Обратимъ вниманіе на гармонію внѣшняго, звукового ритма съ внутреннимъ ритмомъ мыслей и чувствъ. Послѣдній основанъ на контрастахъ (противоположныхъ моментахъ), которые, отвѣчая другъ другу, вызываютъ въ душѣ своеобразное лирическое настроеніе. Эти психологическіе контрасты выражены въ антитезѣ (сочетаніи выраженій, имѣющихъ противоположное значеніе): *покой* и *буря*. Эта антитеза имѣетъ здѣсь значеніе психологическое: она говоритъ о неясныхъ стремленіяхъ и мечтахъ, влекущихъ человѣка въ невѣдомую даль, о жаждѣ новыхъ впечатлѣній, о бурной игрѣ страстей. Есть натуры, которыя именно въ этомъ и думаютъ обрѣсти «покой» души. Къ ихъ числу и принадлежалъ Лермонтовъ. Да и каждому изъ насъ подобныя настроенія не чужды, мы иногда переживаемъ ихъ, хотя бы только въ воображеніи. Во всякомъ случаѣ мы можемъ понять ихъ и почувствовать скрытый въ нихъ лиризмъ.

Картина моря и образъ корабля, уносящагося вдаль,

является только способомъ вызвать и выразить это лирическое настроеніе. Но мы не скажемъ, что они служатъ для *познанія* этого настроенія, для его художественнаго изученія. Образъ есть, но онъ имѣетъ значеніе лирическое, а вовсе не познавательное.

Прочтемъ теперь слѣдующее стихотвореніе Пушкина:

Я васъ любилъ... Любовь моя, быть-можетъ,
Въ моей груди угасла не совсѣмъ...
Но пусть она васъ больше не тревожитъ,
Я не хочу печалить васъ ничѣмъ.
Я васъ любилъ безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томимъ,
Я васъ любилъ такъ искренно, такъ нѣжно,
Какъ дай вамъ Богъ любимой быть другимъ!

Законченный лиризмъ настроенія и выраженія въ этихъ чудныхъ стихахъ не подлежитъ сомнѣнію и воспринимается нами сразу, безъ всякихъ усилій... Но гдѣ же здѣсь образы? Ихъ совсѣмъ нѣтъ,—не только въ смыслѣ образовъ познавательныхъ, но и вообще—въ смыслѣ отдѣльныхъ, конкретныхъ представленій.

Итакъ, подводя итогъ, мы скажемъ: чистая лирика (словесная) есть творчество, по существу своему *безобразное*. И хотя нерѣдко въ ней и встрѣчаются образы, но они не имѣютъ познавательной силы, а потому и не могутъ быть приравниваемы къ настоящимъ образамъ въ художественномъ смыслѣ.

И только та *образно-лирическая* поэзія, о которой мы говорили выше, заключаетъ въ себѣ образы въ истинномъ значеніи этого слова, служащіе сами по себѣ, помимо присущаго имъ лиризма, еще и цѣлямъ познанія. Такъ это, напр., у Пушкина въ «Каменномъ Гостѣ», «Скупомъ рыцарѣ», у Гете въ «Фаустѣ», у Лермонтова въ «Демонѣ», «Мцыри», въ балладахъ Шиллера и т. д.

§ 2. Теперь обратимся къ разсмотрѣнію *разновидностей* лирической поэзіи. Ихъ принято различать по ихъ характеру, по ихъ назначенію, по ихъ служебной роли. Надо имѣть въ виду, что лирическія настроенія легко возникаютъ по самымъ различнымъ поводамъ. Ихъ вызываетъ сама жизнь. Можно, напр., испытать лирическій подъемъ въ церкви, во время богослуженія; можно испытать его подъ вліяніемъ любви, радости, горя, раскаянія, патріотическаго воодушевленія; можно пережить его при созерцаніи картинъ природы и т. д. — Такъ вотъ, уже издревле обособились нѣкоторыя разновидности лирики, вызванныя отношеніями человѣка къ Божеству, къ государству, къ обществу, семьѣ и т. д., а затѣмъ, позже, возникли и другія, какъ, напр., лирика созерцаній природы и лирика философская.

Всѣ эти разновидности развивались исторически, у разныхъ народовъ.—Важнѣйшія изъ нихъ слѣдующія.

1) *Религіозная лирика.* Это гимны и молитвы, обращенныя къ божеству. Къ числу древнѣйшихъ и замѣчательнѣйшихъ произведеній этого рода принадлежатъ древніе индійскіе священные «гимны», собранные въ сборникахъ, извѣстныхъ подъ именемъ «*Ведъ*», и многіе изъ библейскихъ (древне-еврейскихъ) *псалмовъ*. Уже въ древности у различныхъ народовъ религіозная лирика раздѣлилась на разряды — по содержанію и назначенію пѣсенъ, въ связи съ распредѣленіемъ обрядовъ культа; такъ выдѣлились *хвалебные* и *благодарственные гимны богамъ, молитвы* въ собственномъ смыслѣ, *пѣснопѣнія погребальныя* и *причитанія по умершимъ, пѣсни свадебныя* и т. д. Впослѣдствіи религіозная лирика стала разрабатываться отдѣльными поэтами независимо отъ культа, отъ тѣхъ или другихъ обрядовъ. Большинство библейскихъ псалмовъ принадлежитъ къ этому роду. Въ старину всѣ эти про-

изведенія, какъ обрядовыя, такъ и возникшія отдѣльно отъ обряда, были продуктами не только словеснаго, но и пѣсеннаго творчества; они пѣлись, часто съ аккомпаниментомъ на музыкальныхъ инструментахъ (на лирѣ, арфѣ). Впослѣдствіи многія изъ нихъ обособляются отъ пѣнія и музыки и становятся чисто словесными (стихотворными). Въ новыхъ литературахъ найдется немало стихотвореній, которыя слѣдуетъ отнести къ лирикѣ религіозной; въ нихъ выражаются мысли о божествѣ и религіозныя настроенія и чувства. Таковы, напр., у насъ ода *Державина* «*Богъ*», стихотвореніе *Пушкина* «Отцы пустынники и жены непорочны», стихотвореніе *Лермонтова* «Я, Матерь Божія, нынѣ съ молитвою» и друг.

2) *Лирика военная и патріотическая*: боевыя пѣсни, имѣющія цѣлью воодушевить воиновъ, выразить патріотическое чувство и т. п. Этотъ родъ процвѣталъ въ древности, у разныхъ народовъ, на Востокѣ и на Западѣ. Классическимъ образцомъ считаются воинственныя пѣсни *Тиртея* (у древнихъ грековъ).

3) *Торжественная, хвалебная лирика*, обыкновенно называемая *одою* (греч. ᾠδή—пѣсня). Это были пѣсни, въ которыхъ *прославлялись* дѣянія боговъ, подвиги героевъ на войнѣ, побѣдители въ состязаніяхъ (напр., въ классической древности на Олимпійскихъ играхъ), доблести знаменитыхъ людей, выдвинувшихся на разныхъ поприщахъ общественной дѣятельности, и т. д. Смотря по назначенію и содержанію, эти произведенія получали различный характеръ, какъ-то: религіозный, воинственный, патріотическій и т. д. Образцами этого рода, процвѣтавшаго въ античной древности, служатъ знаменитыя оды *Пиндара* и многія стихотворенія *Горація*, воспѣвавшаго императора *Августа* и покровителя поэтовъ *Мецената*. Въ новыхъ литературахъ торжественная ода пришла въ упадокъ и выродилась въ

напыщенныя восхваленія сильныхъ міра сего. Въ русской литературѣ сюда относятся въ XVIII вѣкѣ оды *Ломоносова* (напр., «На день восшествія на престолъ Елисаветы Петровны») и *Державина* («*Фелица*» и др.), который, однако-же, умѣлъ оживить эту мертвенную форму сатирическими выходками и намеками на слабости или недостатки вельможъ. Хвалебныя «оды» (у насъ и въ Зап. Европѣ) писались (въ XVIII вѣкѣ) часто по заказу, и ихъ нельзя отнести къ поэзіи въ собственномъ смыслѣ: это—стихотворныя упражненія, не имѣющія ничего общаго съ поэзіей, но въ свое время занимавшія извѣстное мѣсто въ литературѣ.

4) *Лирика любовная* (*эротическая*) идетъ изъ глубокой древности. На раннихъ ступеняхъ развитія она входитъ въ составъ обрядовой поэзіи (свадебныя пѣсни, частью погребальныя, именно въ тѣхъ причитаніяхъ, гдѣ изливается скорбь объ умершемъ мужѣ). Это первоначально также пѣсни. Въ дальнѣйшемъ развитіи эти пѣсни обособляются отъ обряда и превращаются въ самостоятельный родъ поэзіи, выражающій различные оттѣнки чувства любви, различныя душевныя движенія, которыми сопровождается это чувство, напр., радость свиданія, тоску разлуки, ревность, восторги счастья. Образчики любовной лирики въ изобиліи встрѣчаются и въ народной поэзіи, и въ литературахъ всѣхъ народовъ, во всѣ времена. У древнихъ грековъ сюда относятся стихотворенія поэтессы *Сапфо*, у римлянъ—многія «оды» *Горація* и друг. поэтовъ. Въ средніе вѣка, этотъ родъ процвѣталъ въ поэзіи трубадуровъ; съ теченіемъ времени выработались особыя его формы, каковы *серенада*, *сонетъ*, *мадригалъ*, *канцона*. Въ Италіи прославился своими *сонетами Петрарка* [1]), воспѣвавшій

[1]) *Петрарка* (1304 – 1374), одинъ изъ основателей національной итальянской литературы, – былъ въ то же время и дѣятелемъ

въ нихъ свою идеальную любовь къ Лаурѣ. Въ новыхъ литературахъ любовная лирика занимаетъ видное мѣсто, какъ въ количественномъ, такъ и въ качественномъ отношеніи. Въ необозримой массѣ стихотвореній на тему о любви есть не мало вещей первостепеннаго поэтическаго достоинства, какъ, напр., многія стихотворенія *Гете*, *Шиллера*, *Гейне*, *Викт. Гюго*, *Мюссэ*, *Пушкина*, *Лермонтова*, *Кольцова*, *Фета*, *Мицкевича* и многихъ др.

5) *Лирика грусти и скорби*, или такъ называемая «*элегія*», процвѣтала уже въ античной древности, а въ новыхъ литературахъ получила большое развитіе, явившись выраженіемъ тѣхъ горькихъ, безотрадныхъ чувствъ, какія часто возникаютъ въ душѣ мыслящаго и чувствующаго человѣка и порою возвышаются до такъ называемой «міровой скорби». Стихотворенія этого рода найдутся у большинства выдающихся поэтовъ новаго времени, но въ особенности ярки они у *Байрона*, у *Леопарди*, [1]) у *Гейне*, у *Мицкевича*. У насъ лучшія элегіи (разнаго содержанія и характера) принадлежатъ *Жуковскому*, *Батюшкову*, *Пушкину* (напримѣръ, «Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ», «Въ степи мірской...»), *Лермонтову* («И скучно и грустно», «Печально я гляжу на наше поколѣніе»), *Полежаеву*, *Некрасову* («Ѣду ли ночью по улицѣ темной», «Не говори, что молодость сгубила»).

ранняго Возрожденія, гуманистомъ; онъ, подобно Боккаччіо, изучалъ классиковъ и написалъ рядъ трактатовъ на латинскомъ языкѣ. Но въ потомствѣ онъ прославился и доселѣ славенъ, какъ поэтъ-лирикъ.

[1]) Итальянскій поэтъ (1798—1839), рано умершій, но оставившій въ новой итальянской литературѣ крупный слѣдъ. Его поэзія и все міросозерцаніе проникнуты мрачнымъ пессимизмомъ, и онъ, по праву, признается однимъ изъ великихъ представителей новой философіи міровой скорби. Онъ писалъ и въ прозѣ.

6) *Лирика сатирическая, т.-е. лирика осмѣянія, негодованія, обличенія пороковъ и зла*, процвѣтала уже въ древности, въ особенности у римлянъ (*Ювенала*, частью *Горація*), а въ новыхъ литературахъ получила выдающееся значеніе и развивается въ различныхъ направленіяхъ (сатира моральная, общественная, политическая). Представителями новой сатиры явились: *Барбье* [1]), *Гейне, В. Гюю, Байронъ* и др. У насъ образцы лирической сатиры найдутся въ поэзіи *Пушкина* («Свободы сѣятель пустынный», «О, муза пламенной сатиры» и др.), *Лермонтова* («Кинжалъ», «На смерть Пушкина»), *Некрасова* («Размышленія у парадnаго подъѣзда», «Папаша», «Убогая и нарядная», «Балетъ» и др.).

Разновидность сатиры образуетъ *эпиграмма*—небольшое стихотвореніе, въ шутливой или злой (саркастической) формѣ, осмѣивающее кого-нибудь или что-нибудь. Блестящія эпиграммы писалъ Пушкинъ на разныхъ лицъ (на Булгарина, Каченовскаго и др.).

7) *Лирика созерцательная*, воспроизводящая размышленія на такія философскія темы, какъ, напр., о тайнахъ мірозданія, о назначеніи человѣка, о жизни и смерти, о добрѣ и злѣ, о вѣчности и т. д. Стихотворенія этого рода найдутся у многихъ поэтовъ новаго времени,—у *Гете*, у *Шиллера*, у *Гейне*, у *Байрона*. Въ русской поэзіи ими прославился *Тютчевъ* («Какъ океанъ объемлетъ шаръ земной» и др.); имъ принадлежитъ видное мѣсто въ поэзіи *Минскаго*.

---

[1]) Выдающійся французскій поэтъ-сатирикъ (1805—1884), прославившійся еще въ 30-хъ годахъ негодующими стихотвореніями, бичующими упадокъ тогдашняго общества. Эти стихи составили сборникъ, озаглавленный «Ямбы».

ГЛАВА III.

Пріемы поэтическаго творчества.

I.

§ 1. Образы, которыми орудуетъ поэтическое мышленіе, весьма различны, какъ по своему характеру, такъ и по значенію въ процессѣ мышленія. Одинъ и тотъ же образъ можетъ быть использованъ различно, смотря по тому, для какой цѣли онъ предназначается. Всякая перемѣна въ значеніи или назначеніи образа, въ роли, которую онъ играетъ, по необходимости отразится и на его характерѣ: онъ будетъ, какъ говорится, тотъ, да не тотъ.

Поэтому, изучая образное, т.-е. поэтическое, мышленіе, слѣдуетъ имѣть въ виду не самые образы, какъ таковые, взятые отдѣльно отъ процесса мышленія, въ которомъ они участвовали, а именно и прежде всего—эти процессы, и, соотвѣтственно этому правилу, говорить о различныхъ «*пріемахъ образнаго мышленія*».

Эти пріемы играютъ въ поэзіи ту же роль, какую въ наукѣ и философіи играютъ «*методы*». И подобно тому, какъ *логика* и *методологія* изучаютъ научные и философскіе методы, раздѣляя ихъ на разряды и раскрывая природу каждаго разряда, такъ и теорія поэзіи старается разобраться во множествѣ и разнообразіи пріемовъ поэти-

ческаго мышленія, раздѣлить ихъ на разряды и опредѣлить характеръ или природу каждаго изъ нихъ.

Этимъ-то мы теперь и займемся.

Важнѣйшіе пріемы образнаго мышленія, такъ называемые «*тропы*», подводятся подъ слѣдующіе разряды.

1) **Часть вмѣсто цѣлаго** (**синекдоха**). Предположимъ, поэту нужно описать какую-нибудь мѣстность и дать читателю живое представленіе о ней. Онъ не достигнетъ своей цѣли, если съ обстоятельностью географа начнетъ перечислять всѣ важнѣйшіе признаки и особенности этой мѣстности: получится точное описаніе, но яркаго, живого образа не будетъ, и читателю, который ожидалъ поэзіи, а нашелъ географію, будетъ скучно читать такое описаніе. Другое дѣло, если поэтъ, не гоняясь за географическою точностью и обстоятельностью, сумѣетъ выбрать такія черты или признаки данной мѣстности, изображеніе которыхъ сразу вызоветъ въ умѣ читателя яркую картину ея. Тогда получится *образъ цѣлаго, построенный на воспроизведеніи его части*. И этотъ образъ будетъ, несомнѣнно, поэтическій, художественный: его поэтическій характеръ основанъ на томъ, что онъ вызываетъ самодѣятельность читателя, заставляя воображеніе послѣдняго воспроизвести картину мѣстности по немногимъ чертамъ, по намеку, по той ея части, которую очертилъ поэтъ. Образъ, данный поэтомъ, является возбудителемъ мысли, какъ его собственной, такъ и читателя, а въ этомъ и состоитъ существо поэзіи.

Вотъ, для примѣра, описаніе Полѣсья у Тургенева («Поѣздка въ Полѣсье»):

«Длинными сплошными уступами разбѣгались передо мною синѣющія громады хвойнаго лѣса; кой-гдѣ лишь пестрѣли зелеными пятнами небольшія березовыя рощи; весь кругозоръ былъ охваченъ боромъ; нигдѣ не бѣлѣла цер-

ковь, не свѣтлѣли поля—все деревья да деревья, все зубчатыя верхушки, и тонкій тусклый туманъ, вѣчный туманъ Полѣсья висѣлъ вдали надъ ними».

Здѣсь взяты лишь немногія черты, искусно выбранныя изъ множества чертъ, которыхъ не счелъ бы себя въ правѣ опустить географъ или естествоиспытатель. Въ числѣ приведенныхъ признаковъ есть и такіе, которые указываютъ не на то, что есть, а на то, чего нѣтъ («нигдѣ не бѣлѣла церковь...»). Эти немногія черты, сгруппированныя поэтомъ, даютъ или, лучше сказать, вызываютъ въ умѣ читателя дѣйствительно живую картину цѣлаго, картину *всего Полѣсья*. Для цѣлей *изученія* мѣстности такое описаніе не годится; но для тѣхъ особыхъ цѣлей мысли, которыя имѣлъ въ виду Тургеневъ въ своемъ разсказѣ, оно, вызывая живой образъ, заставляя читателя воображать картину и *чувствовать* то, что перечувствовалъ поэтъ, когда созерцалъ ее въ натурѣ, оказывается превосходнымъ, пожалуй, даже незамѣнимымъ стимуломъ мысли,—слѣдовательно, пріемомъ высоко-художественнымъ.

Въ противоположность этому, я укажу, какъ на пріемъ совершенно непоэтическій, на тѣ подробныя описанія, напр., лѣса, которыя мы находимъ въ индійскихъ поэмахъ (въ Магабхаратѣ и въ Рамаянѣ). Тамъ нерѣдко перечисляются на двухъ-трехъ страницахъ различные виды деревьевъ и другихъ растеній, какія встрѣчаются въ индійскихъ лѣсахъ. Выходитъ нѣчто похожее на страницу изъ учебника ботаники или просто на каталогъ растеній, случайно попавшій въ поэму.

Нетрудно видѣть, какія услуги оказываетъ поэтическому мышленію разсматриваемый пріемъ—*воспроизводить кое-что вмѣсто всего, избранныя черты вмѣсто всѣхъ, часть вмѣсто цѣлаго.* Такъ, желая дать наглядное — образное — представленіе, скажемъ, о русскомъ уѣздномъ

городѣ, поэтъ нарисуетъ намъ одну изъ его улицъ или же набросаетъ нѣсколько чертъ, которыми характеризуются его улицы, площадь, базаръ, дома, не гоняясь за полнотой, не перечисляя всѣхъ «достопримѣчательностей» городка. Изображеніе жизни, занятій, привычекъ и т. д. какого-нибудь лица всего лучше и проще можетъ быть сдѣлано помощью, напримѣръ, разсказа о томъ, какъ «герой» провелъ день: по одному этому дню вы можете судить вообще о жизни, занятіяхъ, привычкахъ даннаго лица.

Но особенно важное значеніе имѣетъ этотъ пріемъ въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно описать внѣшность человѣка, его физіономію, сложеніе, повадку, манеру. Если описывать подробно, перечисляя: носъ умѣренный, глаза сѣрые, ростъ высокій и т. д., то изъ этого не выйдетъ поэтическаго образа, какъ бы тщательно авторъ не перечислилъ всѣ черты. Нужно взять двѣ-три черты и оттѣнить ихъ рѣзко и ярко, — тогда по нимъ читатель уже самъ составитъ себѣ живой образъ цѣлаго. Вотъ прочтемъ у Гоголя описаніе наружности и повадки Собакевича:

«Когда Чичиковъ взглянулъ искоса на Собакевича, онъ ему показался весьма похожимъ на средней величины медвѣдя... Цвѣтъ лица имѣлъ онъ каленый, горячій, какой бываетъ на мѣдномъ пятакѣ. Извѣстно, что есть много на свѣтѣ такихъ лицъ, надъ отдѣлкою которыхъ натура недолго мудрила, не употребляла никакихъ мелкихъ инструментовъ, какъ-то: напильниковъ, буравчиковъ и прочаго, но просто рубила со всего плеча: хватила топоромъ разъ — вышелъ носъ, хватила другой — вышли губы, большимъ сверломъ ковырнула глаза и, не обскобливши, пустила на свѣтъ, сказавши: «живетъ!» Такой же самый, крѣпкій и на диво стаченный, образъ былъ у Собакевича...»

Это—изображеніе юмористическое, въ которомъ сгруппированы и въ смѣшномъ видѣ представлены немногія черты, вызывающія въ насъ необыкновенно яркое представленіе о всей внѣшности и даже вообще о личности Собакевича.

Возьмемъ другой примѣръ. Въ знаменитой сценѣ, гдѣ бричка Чичикова столкнулась съ коляскою, въ которой сидѣли старушка и барышня, дано слѣдующее описаніе наружности этой барышни: «Одна была старуха, другая молоденькая, шестнадцатилѣтняя, съ золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на небольшой головкѣ. Хорошенькій овалъ лица ея круглился, какъ свѣженькое яичко, и, подобно ему, бѣлѣлъ какою-то прозрачною бѣлизною, когда, свѣжее, только что снесенное, оно держится противъ свѣта въ смуглыхъ рукахъ испытующей его ключницы и пропускаетъ сквозь себя лучи сіяющаго солнца; ея тоненькія ушки также сквозили, рдѣя проникавшимъ ихъ теплымъ свѣтомъ. При этомъ испугъ въ открытыхъ, остановившихся устахъ, на глазахъ слезы—все это въ ней было такъ мило, что герой нашъ глядѣлъ на нее нѣсколько минутъ, не обращая вниманія на происшедшую кутерьму между лошадьми и кучерами».

Немного взято чертъ (золотистые волосы на небольшой головкѣ, овалъ и свѣжесть лица и пр.), а образъ передъ нами какъ живой: ибо мы сами его возсоздаемъ въ своемъ воображеніи, отправляясь отъ немногихъ чертъ, указанныхъ поэтомъ.

Еще примѣръ. Въ повѣсти *Тургенева* «*Затишье*» наружность одной изъ «героинь», Марьи Павловны, изображена нѣсколькими штрихами, вплетенными въ разсказъ о пріѣздѣ помѣщика Владимира Сергѣевича Астахова съ визитомъ къ помѣщику Ипатову. Въ комнату, гдѣ они сидѣли, вошли дѣти и вслѣдъ за ними «дѣвушка, лѣтъ

двадцати, высокаго роста, полная и стройная, въ темномъ платьѣ». Ипатовъ представилъ ей гостя, объяснивъ послѣднему, что это его свояченица, о которой онъ раньше говорилъ ему. «Марья Павловна держала въ рукѣ большой раскрытый ножъ; ея густые русые волосы слегка растрепались, небольшой зеленый листокъ запутался въ нихъ, коса выбилась изъ-подъ гребня, смуглое лицо зарумянилось, и красныя губы раскрылись; платье казалось измятымъ. Она дышала быстро; глаза ея блестѣли; видно было, что она работала въ саду. Она тотчасъ же вышла изъ комнаты; дѣвочки побѣжали за ней. «Туалетъ-съ немножко въ порядокъ привести, — замѣтилъ старикъ (Ипатовъ), обращаясь къ Владимиру Сергѣевичу;—безъ этого нельзя-съ». Владимиръ Сергѣевичъ осклабился ему въ отвѣтъ и слегка задумался. Марья Павловна его поразила. Давно не видывалъ онъ такой прямо русской, степной красоты. Она скоро вернулась, сѣла на диванъ и осталась неподвижной. Волосы свои она убрала, но платья не перемѣнила. не надѣла даже манжетокъ. Черты ея лица выражали не то, чтобы гордость, а суровость, почти грубость; лобъ ея былъ широкъ и низокъ, носъ коротокъ и прямъ; лѣнивая и медленная усмѣшка изрѣдка кривила ея губы; презрительно хмурились ея прямыя брови. Она почти постоянно держала свои большіе темные глаза опущенными. «Я знаю, — казалось, говорило ея непривѣтное молодое лицо:—я знаю, что вы всѣ на меня смотрите; ну, смотрите, надоѣли!» «Когда же она поднимала свои глаза, въ нихъ было что-то дикое, красивое и тупое, напоминавшее взоръ лани. Сложена она была великолѣпно. Классическій поэтъ сравнилъ бы ее съ Венерой или Юноной».

Опять немного чертъ, но все это—черты мѣткія, рѣзкія, и въ томъ числѣ такія, которыя рисуютъ не только внѣшность Марьи Павловны, но и ея характеръ, ея темпера-

ментъ, ея натуру. Въ дальнѣйшемъ эта — внутренняя — сторона, на которую здѣсь, въ описаніи наружности, данъ только намекъ, раскрывается другими пріемами искусства, и мы получаемъ образъ, въ которомъ воплощенъ любопытный психологическій типъ.

Прочтемъ еще слѣдующія строки *Тургенева*, въ которыхъ онъ (въ литературныхъ воспоминаніяхъ) описываетъ наружность *Гоголя* (дѣло было въ 1851 г.): «...Я пристальнѣе вглядѣлся въ его черты. Его бѣлокурые волосы, которые отъ висковъ падали прямо, какъ обыкновенно у казаковъ, сохранили еще цвѣтъ молодости, но уже замѣтно порѣдѣли; отъ его покатаго, гладкаго, бѣлаго лба попрежнему такъ и вѣяло умомъ. Въ небольшихъ карихъ глазахъ искрилась по временамъ веселость—именно веселость, а не насмѣшливость; но вообще взглядъ ихъ казался усталымъ. Длинный заостренный носъ придавалъ физіономіи Гоголя нѣчто хитрое, лисье; невыгодное впечатлѣніе производили также его одутловатыя, мягкія губы подъ остриженными усами; въ ихъ неопредѣленныхъ очертаніяхъ выражались—такъ, по крайней мѣрѣ, мнѣ показалось—темныя стороны его характера: когда онъ говорилъ, онѣ непріятно раскрывались и выказывали рядъ нехорошихъ зубовъ; маленькій подбородокъ уходилъ въ широкій бархатный черный галстукъ. Въ осанкѣ Гоголя, въ его тѣлодвиженіяхъ было что-то не профессорское, а учительское,—что-то напоминавшее преподавателей въ провинціальныхъ институтахъ и гимназіяхъ. «Какое ты умное и странное и больное существо!» невольно думалось, глядя на него...»

Здѣсь опять подборъ немногихъ чертъ, которыя, однако, говорятъ много. Но важнѣе всего отмѣтить въ этомъ описаніи другую особенность: оно описываетъ не столько наружность Гоголя, сколько *впечатлѣніе, произведенное имъ на Тургенева. А это впечатлѣніе, въ свою очередь,*

зависѣло отъ того, съ какими мыслями и чувствами «вглядывался» Тургеневъ въ черты великаго поэта. Эти мысли и чувства достаточно извѣстны: ихъ раздѣляло почти все мыслящее общество того времени. Но онѣ были очень сложны. Одну, важнѣйшую, сторону ихъ вскорѣ пришлось Тургеневу выразить въ некрологѣ Гоголя († 1852), «Гоголь умеръ! — Какъ русскую душу не потрясутъ эти слова? — Онъ умеръ. Потеря наша такъ жестока, такъ внезапна, что намъ все еще не хочется ей вѣрить. Въ то самое время, когда мы всѣ могли надѣяться, что онъ нарушитъ, наконецъ, свое долгое молчаніе, что онъ обрадуетъ, превзойдетъ наши нетерпѣливыя ожиданія,—пришла эта роковая вѣсть!—Да, онъ умеръ, этотъ человѣкъ, котораго мы теперь имѣемъ право, горькое право, данное намъ смертью, назвать великимъ; человѣкъ, который своимъ именемъ означилъ эпоху въ исторіи нашей литературы; человѣкъ, которымъ мы гордимся, какъ одной изъ славъ нашихъ!...»—Въ 40-хъ и 50-хъ годахъ (а отчасти и позже, въ 60-хъ) Гоголь былъ, какъ выразился Пушкинъ о Байронѣ, «властитель нашихъ думъ». Въ немъ цѣнили и любили геніальнаго художника, величайшаго, послѣ Пушкина или наравнѣ съ Пушкинымъ, изъ русскихъ писателей. Но была и другая сторона въ отношеніяхъ современниковъ къ Гоголю: своею послѣднею книгою («Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями», 1847 г.) онъ возбудилъ большое неудовольствіе и даже негодованіе почти всѣхъ просвѣщенныхъ и благомыслящихъ людей. Въ этой книгѣ онъ имъ показался какимъ-то ретроградомъ, обскурантомъ, ханжой. Заподозрѣвали даже искренность Гоголя, думали, что онъ лицемѣритъ и надѣлъ на себя какую-то маску. Вмѣстѣ съ тѣмъ ходили слухи о его душевной болѣзни. Въ его поведеніи, дѣйствительно, замѣчались разныя странности, наводившія его друзей на предположеніе, что онъ заболѣлъ

какимъ-то душевнымъ недугомъ. Въ воспоминаніяхъ о немъ Тургеневъ, вслѣдъ за вышеприведенными строками, говоритъ слѣдующее: «Помнится, мы... и ѣхали къ нему, какъ къ необыкновенному, геніальному человѣку, у котораго что-то тронулось въ головѣ... вся Москва была о немъ такого мнѣнія...» [1]).

Нетрудно понять то настроеніе, съ которымъ Тургеневъ всматривался въ черты любимаго писателя, стараясь уловить въ нихъ отраженіе его геніальной, но больной души. Въ изображеніи, которое мы привели выше, онъ воспроизвелъ именно *свое впечатлѣніе,* внушенное не прямо чертами лица Гоголя, его покатымъ и гладкимъ лбомъ, отъ котораго «попрежнему вѣяло умомъ», его одутловатыми губами, нехорошими зубами, его манерою держать себя и т. д., а прежде всего—вышеуказаннымъ настроеніемъ, зависѣвшимъ отъ раньше сложившихся представленій о Гоголѣ, какъ о писателѣ и человѣкѣ, и отъ соотвѣтственныхъ чувствъ въ отношеніи къ нему.

Теперь припомнимъ вышеприведенныя описанія наружности Собакевича и шестнадцатилѣтней барышни (въ «Мертвыхъ Душахъ» Гоголя) и Марьи Павловны (въ «Затишьи» Тургенева). Если вдуматься въ дѣло, то станетъ ясно, что и тутъ передано, собственно говоря, *впечатлѣніе,* произведенное даннымъ лицомъ на другое (на Чичикова, на Астахова), которое только выражаетъ впечатлѣніе самого автора. Разница между этими и всѣми подобными случаями, въ томъ числѣ и тѣми, гдѣ авторъ другого лица не выводитъ,

---

[1]) Въ настоящее время, послѣ опубликованія писемъ Гоголя и детальной разработки его біографіи, выяснилось, что онъ, издавая книгу «Выбранныя мѣста», отнюдь не лицемѣрилъ, а былъ вполнѣ искренень (онъ только заблуждался): нѣкоторыя психическія ненормальности замѣчалось у него и раньше.

а говоритъ отъ себя [1]), съ одной стороны, и тѣми, когда авторъ имѣлъ передъ собою живое лицо (какъ въ описаніи наружности Гоголя въ воспоминаніяхъ Тургенева) съ другой—только въ томъ, что тамъ мы имѣемъ дѣло съ лицомъ вымышленнымъ, а здѣсь—съ лицомъ подлиннымъ, фактически существовавшимъ. Но это не мѣняетъ сути дѣла. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ суть дѣла сводится къ тому, что *образъ лица создается на основаніи впечатлѣнія, имъ производимаго.*

Но для того, чтобы выразить впечатлѣніе, нужно именно *не описывать лицо или предметъ во всѣхъ деталяхъ, а выставить на видъ ту часть или тѣ черты его, изображеніемъ которыхъ это впечатлѣніе наилучше передается читателю.*

Послѣ всего сказаннаго художественное значеніе пріема, извѣстнаго подъ общимъ названіемъ «часть вмѣсто цѣлаго», становится понятнымъ и несомнѣннымъ во всѣхъ многочисленныхъ случаяхъ, когда поэту нужно изобразить лицо, манеры, характеръ человѣка, мѣстность, гдѣ происходитъ дѣйствіе разсказа, время, къ которому оно пріурочено, картину природы, городъ, деревню, усадьбу, домъ, комнату и т. д.

§ 2. Другое, еще болѣе важное, примѣненіе того же пріема состоитъ въ слѣдующемъ. Когда нужно изобразить группу болѣе или менѣе однородныхъ объектовъ (предметовъ, лицъ), поэтъ рисуетъ намъ образъ одного изъ нихъ, но въ этомъ индивидуальномъ образѣ собираетъ важнѣйшія черты, которыми характеризуется вся группа. Если такой образъ совмѣщаетъ въ себѣ черты, общія группѣ, съ индивидуальными чертами одного изъ ея пред-

---

[1]) Въ «Затишьи» Тургеневъ, рисуя Марью Павловну, только отчасти воспроизводитъ впечатлѣніе, произведенное ею на Астахова а больше говоритъ о своемъ собственномъ.

ставителей, то выходитъ *образъ типичный* или *типъ*. Созданіе типа основано на пріемѣ: «индивидуальность» (особь) вмѣсто группы. А этотъ пріемъ есть разновидность пріема «часть вмѣсто цѣлаго».

Типичные образы могутъ относиться къ какимъ угодно группамъ: можно создать типы столовъ, домовъ, лошадей и т. д. Но важнѣйшую роль въ поэзіи играютъ типы *человѣческіе, типы разныхъ группъ людей*. О нихъ-то мы и поведемъ рѣчь.

Вотъ классификація важнѣйшихъ человѣческихъ типовъ въ поэзіи:

а) **Типы психологическіе.** Можно группировать людей мысленно по чисто-психологическимъ признакамъ, напр., по чертамъ ума, характера, по страстямъ. Такъ, напр., люди крѣпкой воли, сильнаго характера составятъ одну группу, а люди слабохарактерные — другую. Или, напр., можно мысленно составлять группы людей, одержимыхъ страстями (честолюбіемъ, властолюбіемъ, скупостью, ревностью), и для каждой страсти создать типичный образъ, которымъ и будетъ характеризоваться соотвѣтственная группа. Можно далѣе различать, напр., натуры мужскія и женскія, натуры пошлыя и возвышенныя, характеры героическіе, самоотверженные, подвижническіе или, напротивъ, эгоистическіе и т. д.—Вотъ именно всѣ такіе типичные образы мы и называемъ «*психологическими*».

Таковы прежде всего великолѣпные типы, созданные *Шекспиромъ*, въ особенности тѣ, въ которыхъ воспроизведены различныя *страсти: Отелло* — типъ одержимаго страстью ревности, *Макбетъ*—типъ честолюбца, обуреваемаго страстнымъ, всепоглощающимъ стремленіемъ стать королемъ. Психологъ или моралистъ, который задается цѣлью изучить эти и другія страсти, раскрыть ихъ психологическую природу, ихъ вліяніе на всю душу человѣка,

ихъ значеніе въ жизни человѣческой и т. д., не обойдетъ соотвѣтственныхъ лицъ, созданныхъ Шекспиромъ: Отелло послужитъ ему представителемъ всѣхъ ревнивцевъ, Макбетъ—всѣхъ честолюбцевъ и т. д. Это—опять часть вмѣсто цѣлаго, — типичный образчикъ вмѣсто всей группы. — Въ нашей литературѣ есть также превосходные психологическіе типы людей, одержимыхъ страстями; *скупостью* — «Скупой рыцарь» у Пушкина, *Плюшкинъ* у Гоголя, — *завистью* (Сальери у Пушкина) и др.

Къ числу широкихъ психологическихъ типовъ принадлежатъ *Донъ-Кихотъ* и *Санчо-Пансо Сервантеса* и *Гамлетъ Шекспира*.

Донъ-Кихотъ—типъ фанатика, одержимаго какою-либо благородною, высокою идеею (напр., идеею служенія ближнимъ, борьбы за правду, за вѣру, за идеалъ и т. д.), но не обладающаго тою критическою силою мысли, тою проницательностью сужденія и тѣмъ чутьемъ мѣры и дѣйствительности, какія безусловно необходимы для успѣшности дѣла, для разумной дѣятельности въ духѣ избраннаго идеала. Донъ-Кихотъ— человѣкъ благородной натуры, но слабой мысли, идеалистъ, не понимающій жизни, живущій въ мірѣ фантазій и грезъ. Его увлеченіе излюбленною идеею доходитъ до помѣшательства. А его идея, благородная и возвышенная въ своей сущности, испорчена нелѣпымъ пристрастіемъ къ отжившимъ порядкамъ, къ средневѣковому рыцарству, къ идеалу прошлаго, уже отвергнутаго историческимъ ходомъ вещей, который выдвигалъ другіе идеалы, другія задачи. Въ этомъ смыслѣ Донъ-Кихотъ—*реакціонеръ;* но это — тотъ безобидный, иногда смѣшной, часто трагическій типъ ратоборцевъ за отжившее, за умирающее, которыхъ принято называть не реакціонерами въ собственномъ смыслѣ, а «*романтиками*»: они уподобляются тѣмъ поэтамъ романтической школы (въ Германіи, частью

во Франціи), которые думали воскресить средневѣковый католическій идеалъ и изображали въ идеализированномъ видѣ средневѣковые нравы и порядки.

Санчо-Пансо—прямая противоположность Донъ-Кихоту: это—не «благородный» рыцарь-идеалистъ, а мужикъ себѣ на умѣ, реалистъ, человѣкъ простой, не способный увлекаться неосуществимыми мечтами, но зато обладающій большимъ здравымъ смысломъ и практическою сноровкою.

Гамлетъ — психологическій типъ большой сложности: натура высшаго порядка, большой философскій умъ, человѣкъ съ лучшими нравственными задатками; онъ переживаетъ душевную драму—борьбы чувства и моральныхъ сомнѣній съ долгомъ,—стремленія дѣйствовать въ извѣстномъ направленіи съ тѣми душевными движеніями и внушеніями ума, которыя задерживаютъ дѣйствіе, связываютъ волю. Гамлетъ—слишкомъ мыслитель, чтобы дѣйствовать безъ оглядки, повинуясь исключительно чувству долга. Онъ также—человѣкъ слишкомъ высокаго нравственнаго закала, чтобы въ угоду сомнѣвающемуся разуму отказаться отъ исполненія долга. Оттуда — глубокая душевная драма, внутренній разладъ съ самимъ собою, муки сомнѣній, горечь раздумья. Оттуда — и то, что называется *высшей рефлексіей:* вѣчная провѣрка себя самого, самоанализъ, мучительныя размышленія о своихъ душевныхъ состояніяхъ, тягостное взвѣшиваніе своихъ чувствъ, желаній, поступковъ, радостей и горестей...

Широта этихъ психологическихъ типовъ достаточно извѣстна: имена лицъ, ихъ воспроизводящихъ, давно стали *нарицательными*, и мы говоримъ: «гамлеты», «донкихоты», «отелло», «плюшкины». Иначе говоря, эти образы обладаютъ огромною *примѣнимостью:* ими можно пользоваться для изученія и обозначенія всѣхъ соотвѣтственныхъ натуръ, страстей, умовъ и т. д., гдѣ бы и въ какой бы

обстановкѣ они ни наблюдались. Вотъ что читаемъ мы въ началѣ повѣсти *Тургенева* «Степной король Лиръ»: «Насъ было человѣкъ шесть... Бесѣда зашла о Шекспирѣ, объ его типахъ, о томъ, какъ они глубоко и вѣрно выхвачены изъ самыхъ нѣдръ человѣческой «сути». Мы особенно удивлялись ихъ жизненной правдѣ, ихъ вседневности; каждый изъ насъ называлъ тѣхъ гамлетовъ, тѣхъ отелло, тѣхъ фальстафовъ, даже тѣхъ ричардовъ третьихъ и макбетовъ (этихъ послѣднихъ, правда, только въ возможности), съ которыми ему пришлось сталкиваться. «А я, господа,— воскликнулъ нашъ хозяинъ,—«знавалъ одного короля Лира!»—«Какъ такъ?» спросили мы его...»—Отвѣтомъ и служитъ вся великолѣпная повѣсть о «Степномъ королѣ Лирѣ» — Мартынѣ Петровичѣ Харловѣ и двухъ дочеряхъ его.

Такая широта типовъ Шекспира, Сервантеса и нѣкоторыхъ другихъ поэтовъ зависитъ отъ того, что весь интересъ образовъ сосредоточенъ на анализѣ и воспроизведеніи психологіи натуръ, умовъ, страстей, въ то время, какъ остальное, именно черты національныя, бытовыя, черты эпохи и т. д., отодвинуто на второй планъ, и ими не заслоняется та, по выраженію Тургенева, «*человѣческая суть*», которая воплощена въ этихъ образахъ. Если, читая «Мертвыя души», мы будетъ отвлекаться отъ бытовыхъ чертъ, которыми тамъ обставлены дѣйствующія лица, и возьмемъ только ихъ «человѣческую суть», то, напр., *Манилова* и *Собакевича* превратятся въ широкіе психологическіе типы, и мы найдемъ ихъ повсюду и въ прошломъ, и въ настоящемъ. Но въ силу обилія и яркости бытовыхъ чертъ эти образы, сохраняя свое психологическое значеніе, въ то же время пріобрѣтаютъ и другое, въ данномъ случаѣ болѣе важное, которое и приходится принимать въ соображеніе въ вопросѣ объ ихъ классификаціи. По-

этому мы и относимъ ихъ не сюда, а къ слѣдующей рубрикѣ.

Закончимъ характеристику нашей первой рубрики указаніемъ на то, что входящіе въ нее психологическіе типы можно назвать также «*общечеловѣческими*».

б) **Типы бытовые**. Формы общественной жизни, условія быта и различныя подробности житейскаго обихода налагаютъ на человѣка свой отпечатокъ, который сохраняется очень долго, можетъ оставаться даже и послѣ ихъ измѣненія. Такимъ путемъ вырабатываются въ самой жизни типичныя черты, передающіяся отъ поколѣнія къ поколѣнію въ силу психологической наслѣдственности. Искусство улавливаетъ эти черты и создаетъ изъ нихъ *типичные образы,* воспроизводящіе бытовую складку различныхъ слоевъ населенія. Таковы, напр., въ нашей литературѣ *типы дворянъ—помѣщиковъ, крестьянъ, мѣщанъ, купцовъ, сельскаго духовенства, городского духовенства, великосвѣтскаго общества.* Понятно огромное значеніе такихъ образовъ для изученія жизни, дѣйствительности, состоянія общества въ данную эпоху. Художественная литература, ставящая себѣ цѣлью изучать дѣйствительность помощью бытовыхъ типовъ, обобщающихъ явленія жизни, обыкновенно называется *реальною,* и это направленіе въ поэзіи извѣстно подъ именемъ «*художественнаго реализма*» (въ тѣсномъ смыслѣ).

Въ нашей литературѣ образцами бытовыхъ типовъ являются: *великосвѣтскіе (аристократическіе)* въ романахъ и повѣстяхъ *Л. Н. Толстого* (напр., кн. Андрей Болконскій, его отецъ, его сестра, Пьеръ Безуховъ и др. въ «Войнѣ и мирѣ», графъ Вронскій и др. въ романѣ «Анна Каренина»); *крестьянскіе* въ «Запискахъ охотника» *Тургенева;* въ нѣкоторыхъ повѣстяхъ *Писемскаго,* въ разсказахъ *Глѣба Успенскаго, Златовратскаго*; *купеческіе* въ

комедіяхъ и драмахъ *Островскаго*; *типы мѣщанъ и также крестьянъ, перешедшихъ отъ земледѣлія къ торговлѣ и разнымъ промысламъ* въ разсказахъ и очеркахъ *Глѣба Успенскаго*, въ повѣсти *Чехова* «Въ оврагѣ»; *типы духовенства городского и сельскаго* въ романѣ *Лѣскова* «Соборяне» и нѣкоторыхъ очеркахъ того же писателя, во многихъ повѣстяхъ *О. Забытаго* и *Потапенка;* типы дворянъ-помѣщиковъ «средней руки»—у *Гоголя* (въ «Мертв. душ.»), у *Тургенева* (въ повѣстяхъ «Два пріятеля», «Затишье» и др.); *типы мелкихъ чиновниковъ*, напр., Акакій Акакіевичъ въ повѣсти «Шинель» *Гоголя*, нѣкоторыя лица въ повѣстяхъ и романахъ *Писемскаго* и *Достоевскаго* и др.

Особую разновидность бытовыхъ типовъ составляютъ тѣ, въ которыхъ воспроизведены черты областныя, мѣстныя, этнографическія, такъ что по этимъ образамъ мы можемъ составить себѣ точное понятіе объ особенностяхъ психологіи, быта и нравовъ жителей опредѣленной мѣстности. Таковы у насъ козацкіе типы въ повѣсти *Л. Толстого* «Козаки», типы «подлиповцевъ» *Рѣшетникова*, разныя лица въ романахъ и разсказахъ *Мамина-Сибиряка*, рисующихъ бытъ населенія на Уралѣ.

в) **Типы мыслящей и передовой части общества,** взятые въ ихъ бытовой обстановкѣ, но имѣющіе цѣлью воспроизвести и художественно истолковать не самую дѣйствительность, а психологическія отношенія къ ней людей просвѣщенныхъ и одушевленныхъ тѣми идеями и идеалами, которые въ данное время являются очередными и прогрессивными. Въ такихъ образахъ воплощается опредѣленный моментъ исторіи общества, и по нимъ мы можемъ познакомиться съ направленіемъ умовъ, съ общественными стремленіями, съ увлеченіями, разочарованіями и настроеніемъ передовыхъ людей разныхъ эпохъ. Наша литература

создала цѣлый рядъ такихъ типовъ, начиная отъ 20-хъ годовъ XIX вѣка. Это именно: *Чацкій* (въ «Горѣ отъ ума» *Грибоѣдова*) и *Онѣгинъ* («Евг. Онѣгинъ» *Пушкина*), воспроизводящіе передовыхъ людей 20-хъ годовъ, *Печоринъ* («Герой нашего времени *Лермонтова*), изображающій психологію и настроеніе нѣкоторой части мыслящихъ людей (изъ великосвѣтскаго круга) въ 30-хъ годахъ, *Бельтовъ* (въ романѣ Герцена «Кто виноватъ?»), *Рудинъ* и *Лаврецкій* (въ «Рудинѣ» и «Дворянскомъ гнѣздѣ» *Тургенева*), представляющіе собою типы мыслящихъ и передовыхъ людей 40-хъ годовъ, *Базаровъ* («Отцы и дѣти» *Тургенева*), *Литвиновъ* («Дымъ» *Тургенева*), характеризующіе направленіе умовъ и стремленія передовыхъ людей конца 50-хъ и начала 60 хъ годовъ.

Передовые люди изъ великосвѣтскаго круга эпохи до 20-хъ годовъ (десятыхъ годовъ XIX вѣка, важнѣйшими событіями которыхъ были отечественная война и патріотическое воодушевленіе 1812 года) выведены въ эпопеѣ *Л. Н. Толстого* «Война и миръ» въ лицѣ *кн. Андрея Болконскаго* и *Пьера Безухова.*

г) **Типы національные.** Они могутъ быть *психологическіе, бытовые*, могутъ относиться къ мыслящей части общества или къ другимъ его слоямъ, но ихъ отличіе состоитъ въ томъ, что въ нихъ, намѣренно или не намѣренно, выдвинуты впередъ тѣ особенности умственнаго и вообще психическаго склада, которыми данная національность отличается отъ другихъ. Такіе образы невольно внушаютъ намъ мысль: «вотъ типичный нѣмецъ, или французъ, или русскій и т. д.». Образцами русскихъ національныхъ типовъ въ нашей художественной литературѣ служатъ: *Кутузовъ* и *Каратаевъ* въ «Войнѣ и мирѣ» *Л. Н. Толстого*, *Базаровъ* въ романѣ *Тургенева* «Отцы и дѣти», *Илья Ильичъ Обломовъ* въ романѣ «Обломовъ» *Гончарова.*

Описывать національную психологію чрезвычайно трудно, и почти всегда такія описанія грѣшатъ неопредѣленностью неточностью и разными ошибками и недоразумѣніями. Въ числѣ такихъ ошибокъ и недоразумѣній особенно важны тѣ, которыя основаны на предвзятой мысли, будто такой-то націи свойственны опредѣленныя черты нравственнаго порядка, а другой—другія. Иногда это—достоинства, но чаще недостатки. Напримѣръ, англичанамъ приписываютъ почему-то *эгоизмъ*, французамъ—*легкомысліе*, нѣмцамъ—*исключительную честность и педантизмъ* и т. д. Все это основано на предразсудкахъ, пристрастіяхъ и поверхностныхъ наблюденіяхъ. У всѣхъ народовъ найдутся всякіе достоинства и недостатки, добродѣтели и пороки, и никто еще не сосчиталъ, гдѣ больше эгоистовъ—въ Англіи или въ Германіи, гдѣ больше легкомыслія—во Франціи или въ Россіи и т. д. Вездѣ есть добрые и злые люди, хорошіе и дурные, честные и нечестные, умные и глупые,—*и все это къ національной психологіи никакого отношенія не имѣетъ*. Національная психологія складывается изъ чертъ, которыя нельзя назвать *качествами* (положительными и отрицательными, хорошими или дурными); эти черты являются *свойствами*, не подлежащими одобренію или осужденію, какъ не подлежатъ тому и другому внѣшнія, тѣлесныя черты, напр., цвѣтъ волосъ, глазъ, ростъ, тѣлосложеніе и т. д. Они могутъ, правда, кому-нибудь нравиться или не нравиться, но это дѣло личнаго вкуса. Національная психологія есть, такъ сказать, «психическое сложеніе» націи, ея особая, характерная душевная складка, «душевная и *по преимуществу умственная* физіономія», которую трудно описать, опредѣлить, но которая невольно чувствуется. Всего лучше чувствуется она въ умственномъ творчествѣ, которое въ этомъ смыслѣ всегда національно; на искусствѣ, наукѣ, философіи, литературѣ націи лежитъ

отпечатокъ національныхъ особенностей мышленія и творчества. Этотъ національный отпечатокъ не мѣшаетъ самому *содержанію* мысли и *результатамъ* творчества быть общечеловѣческими: *онъ присущъ только пріемамъ мысли, психологіи творчества.* Съ этой-то стороны вы узнаете, напр., въ Миллѣ, Спенсерѣ, Дарвинѣ, Байронѣ *типичныхъ англичанъ,* въ Декартѣ, въ Огюстѣ Контѣ, въ Викторѣ Гюго—*типичныхъ французовъ,* въ Кантѣ, въ Гете, въ Шиллерѣ—*типичныхъ нѣмцевъ* и такъ далѣе.

Итакъ, содержаніе и результаты мысли и творчества—не національны, но само мышленіе и само творчество, какъ психологическіе процессы, всегда національны.

То, что мы сказали о поэтахъ, ученыхъ, мыслителяхъ, относится и ко всѣмъ людямъ. Разница только въ степени яркости національныхъ чертъ. Всякій человѣкъ мыслитъ и обладаетъ національною складкою мышленія, какъ и другихъ сторонъ психической жизни. Эта складка, въ зависимости отъ различныхъ условій, проявляется различно: то сильнѣе, то слабѣе. У однихъ она ярче, замѣтнѣе, у другихъ она заслонена разными чертами, не принадлежащими къ составу національной психологіи, напр., бытовыми. Такъ это въ самой жизни и такъ это и въ искусствѣ. Поэтъ, рисуя бытовой или психологическій типъ, конечно, придаетъ ему національный колоритъ, но черты національныя могутъ заслоняться другими, въ которыхъ заключенъ весь интересъ произведенія. Но если художникъ, вольно или невольно, оттѣнитъ и выдвинетъ впередъ черты «національной физіономіи», то бытовой или психологическій типъ становится, кромѣ того, и *національнымъ.* Такъ это случилось съ вышеуказанными образами Кутузова, Каратаева, Обломова, Базарова.

«Національную физіономію» нельзя обстоятельно и точно описать (выйдетъ столь же блѣдно и протокольно,

какъ и всѣ попытки подробно описать внѣшнюю физіономію человѣка, но художники умѣютъ ее улавливать и воспроизводить намеками, отдѣльными чертами, рѣчью выведеннаго лица. Эти намеки и на видъ разрозненныя черты вызываютъ у насъ какъ бы «ощущеніе» національной складки даннаго лица. Такое ощущеніе, вызываемое личностью *Базарова*, отмѣтилъ покойный критикъ *Н. Н Страховъ* (въ статьѣ объ «Отцахъ и дѣтяхъ» Тургенева): «Весьма замѣчательно, что онъ (Базаровъ), такъ сказать, *болѣе русскій*, чѣмъ всѣ остальныя лица романа. Его рѣчь отличается простотою, мѣткостью, насмѣшливостью и совершенно русскимъ складомъ»...

— — — —

Оканчивая этотъ очеркъ разновидностей поэтическаго пріема, подводящагося подъ общее понятіе «*часть вмѣсто цѣлаго*», укажемъ, что этотъ пріемъ весьма часто встрѣчается *въ самомъ языкѣ, въ нашей рѣчи*, какъ обыденной, такъ и литературной. Мы говоримъ, напр., «*парусъ*» вмѣсто «*корабль*» («Бѣлѣетъ *парусъ* одинокій»...) «*крыша*» и «*кровъ*» вмѣсто «*домъ*» («вижу вдали знакомую *крышу*»...; «скитаясь по свѣту, онъ вздыхалъ о родимомъ *кровѣ*...), «*порогъ*» вмѣсто «*домъ*» («я не пущу его на *порогъ*»...), «*на дворъ*» вмѣсто «*внѣ*» (т.-е. вмѣсто неопредѣленно-большого пространства, наприм., «*на дворѣ* морозъ сегодня»), «*зима*» и «*лѣто*» вмѣсто «*годъ*» («сколько *лѣтъ*, сколько *зимъ*!»), *голова* (животнаго) вмѣсто «цѣлаго животнаго» («сто *головъ* скота»), «*руки*» вмѣсто «*работники*» («*рабочія руки* дороги») и мн. др.—Такимъ путемъ образовались новыя слова, напр., *лѣто* въ смыслѣ *годъ* («ему двадцать *лѣтъ*»), *лицо* въ смыслѣ *человѣкъ* («въ комнатѣ сидѣло пять *лицъ*») и т. п., гдѣ мы уже не сознаемъ, что тутъ взята часть вмѣсто цѣлаго: часть получила значеніе

цѣлаго. Пока пріемъ сознавался, онъ былъ художественнымъ. Когда онъ пересталъ сознаваться, получилось прозаическое слово.—Этого рода обороты (чаще «часть вмѣсто цѣлаго», иногда «цѣлое вмѣсто части» и нѣк. др.) издревле извѣстны подъ именемъ «*синекдоха*» [1]).

§ 3. 2) **Замѣна одного представленія другимъ** (*метонимія*) *при условіи, что между ними есть какая-либо связь, внутренняя или внѣшняя.* Этотъ пріемъ, весьма распространенный въ художественномъ творчествѣ, можетъ быть подведенъ подъ такую общую формулу: поэтъ хочетъ изобразить предметъ *А*, но вмѣсто него или-же прежде, чѣмъ говорить о немъ, онъ беретъ предметъ *Б*, который имѣетъ извѣстное отношеніе къ *А* и изображеніе котораго весьма замѣтно содѣйствуетъ осуществленію поэтическаго замысла, служа очень важнымъ, иногда незамѣнимымъ средствомъ и лучшимъ способомъ изобразить предметъ *А*.

Сюда относятся, напр., слѣдующіе случаи. Имѣя цѣлью изобразить характеръ даннаго лица, поэтъ сперва описываетъ обстановку, среди которой это лицо живетъ (его домъ, квартиру, убранство комнатъ и т. д.), или же говоритъ намъ о профессіи, занятіяхъ лица, о роли, которую оно играетъ въ обществѣ, или же описываетъ его костюмъ, манеры и т. д., или же, наконецъ ни слова не говоря о самомъ лицѣ, о его характерѣ, умѣ, натурѣ, поэтъ воспроизводитъ только дѣйствія, поступки «героя»: по этимъ поступкамъ читатель самъ составитъ себѣ отчетливое представленіе о характерѣ лица.

Вотъ примѣры. Въ главѣ VI-ой I-ой части «Мертвыхъ душъ», гдѣ Гоголь изображаетъ скупость Плюшкина, мы находимъ довольно обстоятельное описаніе дома, комнатъ,

---

[1]) Συνεκδοχή — «сообозначеніе», «подразумѣваніе».

образа жизни и поступковъ Плюшкина. Все это служитъ тѣмъ, что мы обозначили выраженіемъ «предметъ *Б*», и это *Б* изображено такъ хорошо, что Гоголь могъ бы и не говорить прямо о томъ, что Плюшкинъ—скряга: читатель самъ догадался бы объ этомъ. Психологическій типъ «лежебока» Обломова изображенъ Гончаровымъ помощью различныхъ пріемовъ, въ числѣ которыхъ видную, даже незамѣнимую роль играетъ постоянное упоминаніе о халатѣ и туфляхъ Обломова и объ его вѣчномъ «лежаніи». Весь романъ сводится въ сущности къ изображенію того, какъ и почему «лежитъ» Илья Ильичъ, и выясненію, если можно такъ выразиться, *психологіи* этого лежанія, которая кратко формулирована въ слѣдующихъ мѣткихъ словахъ: «Лежаніе у Ильи Ильича не было ни необходимостью, какъ у больного или какъ у человѣка, который хочетъ спать, ни случайностью, какъ у того, кто усталъ, ни наслажденіемъ, какъ у лѣнтяя: это было нормальнымъ состояніемъ».

На первый взглядъ можетъ показаться, что пріемъ, нами разсматриваемый, только усложняетъ дѣло: вмѣсто того, чтобы прямо говорить объ *А*, поэтъ говоритъ о *Б*. Но нетрудно показать, что въ дѣйствительности этотъ пріемъ не усложняетъ, а упрощаетъ. Возьмемъ примѣръ. Въ повѣсти Тургенева «Вешнія воды» выведенъ, между прочимъ, нѣкій Клюберъ, женихъ Джеммы, приказчикъ или «комми» въ одномъ магазинѣ во Франкфуртѣ. Автору нужно показать заранѣе (прежде, чѣмъ это лицо обнаружится въ дальнѣйшемъ развитіи дѣйствія), что это—человѣкъ ничтожный, пошлый, недостойный любви такой дѣвушки, какъ Джемма. Если-бы Тургеневъ сказалъ это въ двухъ словахъ, вышла бы проза, а не поэзія, и такой отзывъ не произвелъ бы на читателя никакого впечатлѣнія. Если бы Тургеневъ растянулъ на нѣсколько страницъ характеристику Клюбера, перечисляя всѣ его недостатки и пошлыя

стороны его натуры, вышла бы все та же проза, только длинная и скучная, и впечатлѣніе, вынесенное читателемъ о Клюберѣ, было бы столь же неяркимъ. Тургеневъ, какъ истинный художникъ, поступилъ иначе: онъ повелъ рѣчь не о пошлости Клюбера, а о его костюмѣ и манерахъ, и далъ слѣдующее юмористическое описаніе ихъ, по которому читатель сразу составляетъ себѣ точное, ясное, почти законченное представленіе о натурѣ этого лица: «Должно полагать, что въ то время въ цѣломъ Франкфуртѣ ни въ одномъ магазинѣ не существовало такого вѣжливаго, важнаго, любезнаго главнаго комми, каковымъ являлся г-нъ Клюберъ. Безукоризненность его туалета стояла на одной высотѣ съ достоинствомъ его осанки, съ изящностью, немного, правда, чопорной и сдержанной, на англійскій ладъ (онъ провелъ два года въ Англіи), но все-таки плѣнительной изящностью его манеръ! Съ перваго взгляда становилось явно, что этотъ красивый, нѣсколько строгій, отлично воспитанный и превосходно вымытый молодой человѣкъ привыкъ повиноваться высшимъ и повелѣвать низшимъ, и что за прилавкомъ своего магазина онъ неизбѣжно долженъ былъ внушать уваженіе самимъ покупателямъ! Въ сверхъестественной его честности не могло быть ни малѣйшаго сомнѣнія: стоило только взглянуть на его туго накрахмаленные воротнички!.. Г-нъ Клюберъ началъ съ того, что отрекомендовался, при чемъ такъ благородно наклонилъ станъ, такъ пріятно сдвинулъ ноги и такъ учтиво тронулъ каблукъ о каблукъ, что всякій непремѣнно долженъ былъ почувствовать: у этого человѣка и бѣлье и душевныя качества—перваго сорта...»

Приведенныхъ примѣровъ достаточно, чтобы убѣдиться въ томъ, какую важную роль играетъ въ поэзіи разсмотрѣнный пріемъ.

Прежде, чѣмъ пойти дальше, укажемъ на то, что этотъ пріемъ весьма часто встрѣчается въ самомъ языкѣ, какъ въ обыденной рѣчи, такъ и въ языкѣ литературномъ. Вотъ образчики: 1) «Домъ», «городъ», «деревня», «страна», улица», «театръ», «ложи», «партеръ», «раекъ» и т. д. вмѣсто «люди» (живущіе въ домѣ, находящіеся на улицѣ, въ театрѣ и т. д.) въ такихъ выраженіяхъ, какъ «весь *домъ* переполошился», «весь *городъ* говоритъ объ этомъ», «весь *театръ* хлопалъ», «*ложи* аплодировали» и т. д.; сюда же относятся выраженія въ родѣ: «*Англія* объявила войну», «*Франція* заключила договоръ съ *Италіей*», «въ 1812 г. *Россія* побѣдила Наполеона» и т. п. 2) Названіе орудія, инструмента, органа вмѣсто обозначенія соотвѣтственнаго дѣйствія, ремесла, искусства, функціи, напр., «бойкое *перо*», «искусная *кисть* живописца», «она поняла и оцѣнила его не умомъ, а *сердцемъ*» (при чемъ предполагается, что *сердце* есть органъ *чувства*), «работать *головою, мозгами*» (вмѣсто «умомъ»). 3) Костюмъ или часть костюма вмѣсто человѣка, напр., у Гоголя въ «Театральномъ разъѣздѣ» въ числѣ «дѣйствующихъ лицъ» являются «двѣ бекеши», или у Тургенева: «И вообразите: только что сталъ я подходить къ лавкамъ, глядь — ползетъ ко мнѣ навстрѣчу *фризовая шинель* и подъ мышкой несетъ лягаваго щенка...» («Собака»).

Уже въ древности этого рода обороты получили техническое названіе: *метонимія* [1]).

Путемъ метониміи нерѣдко образуются новыя слова. Такъ образовалось слово *языкъ* (-рѣчь): русскій *языкъ*, французскій *языкъ* и т. д.

---

[1]) Гр. μετωνυμία—замѣна имени (одного имени другимъ), переименованіе.

Пока метонимія сознается, какъ таковая, выраженіе сохраняетъ свой поэтическій характеръ (напр., «весь *домъ* переполошился», «бойкое *перо*»). Когда перестаютъ сознавать ее, выраженіе становится прозаическимъ (напр., «языкъ»—рѣчь).

§ 4. 3. **Сопоставленіе** и **сравненіе**. Этотъ пріемъ, весьма распространенный въ поэзіи и прозѣ, сводится въ искусствѣ образномъ къ тому, что образы, создаваемые поэтомъ, взаимно другъ друга поясняютъ. Отмѣтимъ слѣдующія важнѣйшія и наичаще встрѣчающіяся разновидности:

а) Замысливъ опредѣленный типъ, поэтъ воплощаетъ его не въ одинъ, а въ два образа, которые составляютъ пару почти одинаковыхъ фигуръ. Изображеніе и художественное истолкованіе типа выигрываетъ въ яркости и полнотѣ въ силу сопоставленія этихъ двухъ образовъ, какъ бы повторяющихъ или копирующихъ другъ друга. Вспомнимъ такія пары, какъ *Добчинскій* и *Бобчинскій* въ «Ревизорѣ», Гоголя, какъ «дама пріятная во всѣхъ отношеніяхъ» и «дама просто пріятная» въ «Мертвыхъ Душахъ» (ч. I, гл. IX), какъ «дядя Митяй» и «дядя Миняй» тамъ же (ч. I, гл. V), далѣе—«безшабашные совѣтники» *Удавъ* и *Дыба* въ одномъ изъ очерковъ Салтыкова (Щедрина) [1]), *Иванъ Ивановичъ* и *Иванъ Никифоровичъ* въ повѣсти Гоголя «О томъ, какъ поссорились Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ» и т. д. Это можно назвать *сочетаніемъ художественныхъ синонимовъ:* сопоставленныя величины равнозначны. Онѣ, такъ сказать, отражаются другъ въ другѣ, словно въ зеркалѣ, въ силу чего значительно усиливается впечатлѣніе, ими производимое. Бобчинскій представляетъ собою то же самое, что и Добчинскій; всѣ ихъ

[1]) «За рубежомъ».

помыслы и все несложное, смѣшное и ничтожное содержаніе ихъ пошленькихъ душъ такъ сходны, что нельзя отличить одного отъ другого и установить, кто первый сказалъ «а!» — И мы явственно ощущаемъ, что пошлость этого типа такъ ярко изображена, такъ удачно схвачена именно благодаря тому, что типъ представленъ въ двухъ экземплярахъ, которые похожи другъ на друга, какъ два сапога. Тотъ же результатъ, въ другихъ случаяхъ, достигается указаніемъ на различія, но такія, которыя, въ силу своей ничтожности, еще ярче оттѣняютъ сходство основныхъ чертъ. Такъ поступилъ Гоголь съ Иваномъ Ивановичемъ и Иваномъ Никифоровичемъ, о которыхъ онъ говоритъ, что «эти рѣдкіе друзья не совсѣмъ были сходны между собою»: Иванъ Ивановичъ «бреетъ бороду въ недѣлю два раза, Иванъ Никифоровичъ одинъ разъ», — «у Ивана Ивановича большіе выразительные глаза табачнаго цвѣта, и ротъ нѣсколько похожъ на букву ижицу, у Ивана Никифоровича глаза маленькіе, желтоватые, совершенно пропадающіе между густыхъ бровей и пухлыхъ щекъ, и носъ въ видѣ спѣлой сливы...» и т. д.

Отмѣтимъ, что соотвѣтственный пріемъ встрѣчается и въ языкѣ, гдѣ онъ также имѣетъ художественное значеніе: это—столь извѣстное, преимущественно въ народной рѣчи и поэзіи, сочетаніе синонимовъ, какъ напр.: «*путь-дорога*», «*свѣтъ-заря*», «*міръ-народъ*» и т. под.

b) Замысливъ *два разныхъ типа*, поэтъ и воплощаетъ ихъ въ двухъ образахъ и *сопоставляетъ*, *сравниваетъ* эти образы, такъ что черты одного поясняются противоположными чертами другого. Получается также пара, но только не одинаковыхъ, не сродныхъ, а разнородныхъ или противоположныхъ фигуръ. Образцами такихъ паръ могутъ служить: *Донъ-Кихотъ* и *Санчо-Панса* у Сервантеса, *Моцартъ* и *Сальери* у Пушкина, *Маниловъ* и *Собакевичъ* у Гоголя,

Хорь и *Калинычъ* у Тургенева, *Базаровъ* и *Аркадій Кирсановъ* въ «Отцахъ и Дѣтяхъ» Тургенева, князь *Андрей Болконскій* и *Пьеръ Безуховъ* у Л. Н. Толстого въ «Войнѣ и Мирѣ». Вспомнимъ еще излюбленное Тургеневымъ противопоставленіе слабыхъ мужскихъ и сильныхъ женскихъ характеровъ, напр., *Рудинъ* и *Наталья* (въ романѣ «Рудинъ»). Не всегда поэты даютъ намъ подробныя характеристики такихъ «паръ», перечисляя все, чѣмъ одно лицо отличается отъ другого. Часто они ограничиваются тѣмъ, что просто ставятъ ихъ рядомъ, «сопоставляютъ», предоставляя самому читателю сравнивать ихъ и оттѣнять черты одного противоположными чертами другого. Такъ поступилъ, напр., Пушкинъ въ «драматическомъ опытѣ» «Моцартъ и Сальери». Такъ и Гоголь не распространяется о различіи натуръ приторно-сладенькаго Манилова и грубаго Собакевича и рисуетъ ихъ отдѣльно (перваго въ главѣ II, второго — въ V), но читатель самъ сравниваетъ ихъ, — они невольно сопоставляются въ его воображеніи, образуя «пару», но не пару «художественныхъ синонимовъ», а именно, пару лицъ, объединенныхъ только общею имъ пошлостью и удивительно гармонирующихъ другъ съ другомъ своими противоположностями (контрастами).

Въ другихъ случаяхъ поэты, какъ бы не полагаясь на читателя, сами берутся за это дѣло сравненія и болѣе или менѣе обстоятельно объясняютъ намъ, чѣмъ одно лицо отличается отъ другого. Такъ поступилъ Тургеневъ въ знаменитомъ очеркѣ «Хорь и Калинычъ» (въ «Запискахъ охотника»). Вотъ прочтемъ. «Оба пріятеля нисколько не походили другъ на друга. Хорь былъ человѣкъ положительный, практическій, административная голова, раціоналистъ; Калинычъ, напротивъ, принадлежалъ къ числу идеалистовъ, романтиковъ, людей восторженныхъ и мечтательныхъ. Хорь понималъ дѣйствительность, т.-е. обстроился,

накопилъ деньжонку, ладилъ съ бариномъ и прочими властями; Калинычъ ходилъ въ лаптяхъ и перебивался кое-какъ. Хорь расплодилъ большое семейство, покорное и единодушное; у Калиныча когда то была жена, которой онъ боялся, а дѣтей и не бывало вовсе... Хорь любилъ Калиныча и оказывалъ ему покровительство; Калинычъ любилъ и уважалъ Хоря. Хорь говорилъ мало, посмѣивался и разумѣлъ про себя; Калинычъ объяснялся съ жаромъ, хотя и не пѣлъ соловьемъ, какъ бойкій фабричный человѣкъ... Калинычъ стоялъ ближе къ природѣ; Хорь же—къ людямъ, къ обществу; Калинычъ не любилъ разсуждать и всему вѣрилъ слѣпо. Хорь возвышался даже до иронической точки зрѣнія на жизнь»...

§ 5. **Пріемъ сравненія въ лирикѣ**. Въ лирической поэзіи сравненіе играетъ видную роль и встрѣчается весьма часто. Вотъ важнѣйшіе случаи.

а) Поэтъ, говоря о предметѣ *А*, для большей выразительности или наглядности, сравниваетъ его съ предметомъ *Б;* но это сравненіе не имѣло рѣшающаго значенія въ самомъ процессѣ творчества. Напримѣръ:

Слышу ли голосъ твой,
Звонкій и ласковый,
Сердце, *какъ птичка*
Въ клѣткѣ, запрыгаетъ...

(Лермонтовъ).

б) Сравненіе играло замѣтную роль въ самомъ процессѣ творчества; оно явилось стимуломъ (возбудителемъ) лирическаго движенія души; оно подсказало поэту тѣ мысли и чувства, которыя онъ выразилъ въ стихотвореніи. Напр.:

Какъ одинокая гробница
Вниманье путника зоветъ,

Такъ эта блѣдная страница
Пусть милый взоръ твой привлечетъ.
И если послѣ многихъ лѣтъ
Прочтешь ты, какъ мечталъ поэтъ,
И вспомнишь, какъ тебя любилъ онъ,
То думай, что его ужъ нѣтъ,
Что сердце здѣсь похоронилъ онъ.

(Лермонтовъ изъ Байрона).

Нетрудно видѣть, что все стихотвореніе, такъ сказать, построено на данномъ сравненіи: произведенія поэта— могила его вдохновеній, его мыслей и чувствъ. Поэтическое движеніе души, выразившись въ словѣ, въ поэтической формѣ, прекращается, какъ бы замираетъ. Послѣ смерти поэта останутся его творенія, кладбище его думъ, — въ томъ числѣ и эта «блѣдная страница» въ альбомѣ любимой женщины. Здѣсь, на этой страницѣ, онъ похоронилъ свою любовь.

Если устранить сравненіе, вмѣстѣ съ нимъ исчезнетъ и мысль и настроеніе, выраженныя въ стихотвореніи.

в) Поэтъ отправляется отъ Б, которое и наводитъ его на мысли объ А.—Такъ это въ стихотвореніи Лермонтова «Поэтъ»:

Отдѣлкой золотой блистаетъ мой кинжалъ,
Клинокъ надежный, безъ порока;
Булатъ его хранитъ таинственный закалъ,
Наслѣдье браннаго Востока.
Наѣзднику въ горахъ служилъ онъ много лѣтъ,
Не зная платы за услугу;
Не по одной груди провелъ онъ страшный слѣдъ
И не одну прорвалъ кольчугу.
Забавы онъ дѣлилъ послушнѣе раба;
Звенѣлъ въ отвѣтъ рѣчамъ обиднымъ;
Въ тѣ дни была бъ ему богатая рѣзьба
Нарядомъ чуждымъ и постыднымъ.

Онъ взятъ за Терекомъ отважнымъ казакомъ
На хладномъ трупѣ господина,
И долго онъ лежалъ, заброшенный потомъ,
Въ походной лавкѣ армянина.
Теперь родныхъ ножонъ, избитыхъ на войнѣ,
Лишенъ героя спутникъ бѣдный;
Игрушкой золотой онъ блещетъ на стѣнѣ—
Увы!—безславный и безвредный!
Никто привычною, заботливой рукой
Его не чиститъ, не ласкаетъ,
И надписи его, молясь передъ зарей,
Никто съ усердьемъ не читаетъ...
Въ нашъ вѣкъ изнѣженный не такъ ли ты, поэтъ,
Свое утратилъ назначенье,
На злато промѣнявъ ту власть, которой свѣтъ
Внималъ въ нѣмомъ благоговѣньи?
Бывало, мѣрный звукъ твоихъ могучихъ словъ
Воспламенялъ бойца для битвы;
Онъ нуженъ былъ толпѣ, какъ чаша для пировъ,
Какъ ѳиміамъ въ часы молитвы.
Твой стихъ, какъ Божій духъ, носился надъ толпой,
И отзывъ мыслей благородныхъ
Звучалъ, какъ колоколъ на башнѣ вѣчевой,
Во дни торжествъ и бѣдъ народныхъ.
Но скученъ намъ простой и гордый твой языкъ,
Насъ тѣшатъ блестки и обманы;
Какъ ветхая краса, нашъ ветхій міръ привыкъ
Морщины прятать подъ румяны...
Проснешься ль ты опять, осмѣянный пророкъ,
Иль никогда, на голосъ мщенья
Изъ золотыхъ ножонъ не вырвешь свой клинокъ,
Покрытый ржавчиной презрѣнья?

Мысли о кинжалѣ (Б), выраженныя въ первой половинѣ стихотворенія, навели Лермонтова на мысли о поэтѣ, которыя онъ выразилъ во второй части. Весьма вѣроятно, что эти мысли (и отвѣчающія имъ чувства) явились у него не сразу: онѣ возникали и сгущались постепенно, по мѣрѣ

того, какъ развертывалась цѣпь представленій, вызванныхъ кинжаломъ. — Если прочитать первую часть отдѣльно, нельзя догадаться, что все, здѣсь сказанное, не имѣетъ самостоятельнаго значенія, а служитъ только для сравненія, что тутъ имѣется въ виду не кинжалъ, а поэтъ.

Но если бы эта первая часть (о кинжалѣ) была написана такъ, что у читателя сами собою возникали бы тѣ мысли о поэтѣ которыя выражены во второй части, то въ этой послѣдней не было бы надобности, и въ такомъслучаѣ сравненіе превратилось бы въ то, что называется «*аллегоріей*» [1]).

§ 6. 4) **Метафора (перенесеніе)**. Подъ этимъ терминомъ извѣстенъ особый родъ сравненія, состоящій въ томъ, что признакъ одного предмета (Б) переносится на другой (А) и уже понимается не въ первоначальномъ, а въ производномъ или «переносномъ» смыслѣ. Метафора есть прежде всего принадлежность языка, и на ней основаны многочисленныя выраженія въ родѣ: «*золотое* сердце», «*желѣзный* характеръ», «*желѣзный* стихъ» (у Лермонтова), «*темная* голова», «*на утрѣ* жизни», «*на зарѣ туманной* юности» (Кольцовъ), «*жаръ* души», «любовь *простыла*», «совѣсть *грызла* его», «*тяжелое* горе», «*ядовитое* слово» и т. п. Такія выраженія въ большомъ ходу, — какъ въ поэтической рѣчи, такъ и въ прозаической; но они въ большинствѣ случаевъ отличаются художественнымъ пошибомъ, и поэты-лирики пользуются ими не только, какъ способомъ выраженія, но и какъ *пріемомъ творчества*. Вотъ, напр., стихотвореніе Пушкина, составленное изъ метафорическихъ выраженій и въ цѣломъ представляющее собою то, что можно назвать «*лирическою метафорою*»:

Въ *степи мірской*, печальной и *безбрежной*,
Таинственно пробились три ключа:

---

[1]) Греч. ἀλληγορία—рѣчь о другомъ, иносказаніе.

Ключъ юности, ключъ быстрый и мятежный,
Кипитъ, бѣжитъ, сверкая и журча:
Кастальскій ключъ *волною вдохновенья*
Въ *степи мірской* изгнанниковъ *поитъ*;
Послѣдній ключъ—*холодный ключъ забвенья*:
Онъ слаще всѣхъ *жаръ сердца утолитъ*...

Метафорическія выраженія сохраняютъ свое поэтическое значеніе лишь до тѣхъ поръ, пока мы сознаемъ, что они имѣютъ въ другихъ случаяхъ прямой, а не производный смыслъ, основанный на сравненіи. Если это будетъ забыто, то поэтическій характеръ выраженія отпадаетъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ исчезаетъ и метафора: выраженіе перестаетъ быть метафорическимъ. Такъ, метафора «*золотое* сердце» сохраняется потому, что прилагательное «золотой» существуетъ въ языкѣ съ прямымъ значеніемъ («сдѣланный изъ золота», напр., «*золотое* кольцо»). Если бы, предположимъ, это прямое значеніе было забыто, то съ тѣмъ вмѣстѣ исчезла бы и метафора, потому что слово «золотой» въ такихъ выраженіяхъ, какъ «*золотое* сердце», «*золотые* годы юности» и т. п., получило бы тогда значеніе прямое. Такъ это случилось, напр., со словами: *пошлый, пошлость, опошлиться*, которыя были нѣкогда метафорами, когда „*пошлый*“ значило „обычный“, общераспространенный (старинное „*пошлина*“—*обычай*), и это было прямымъ его значеніемъ, нынѣ забытымъ. Бываютъ случаи, когда метафора не исчезаетъ, но теряетъ добрую долю своей художественности, становится почти прозаическимъ выраженіемъ въ силу того, что мы не обращаемъ вниманія на переносный характеръ слова: намъ кажется, что это—выраженіе почти прямое. Таковы, напр., „*чистое* сердце“, „*нечистое* дѣло“, „*запутанный* вопросъ“, „*сложный* характеръ“, „*прямой* отвѣтъ“, „*насторожиться*“.

Разсмотрѣннымъ здѣсь пріемамъ поэтическаго творчества отвѣчаютъ соотвѣтственныя *явленія языка, рѣчи,* какъ было указано выше. Они были замѣчены уже въ древности (у грековъ и римлянъ), когда имъ и присвоили общее названіе *„троповъ“* (*тропъ* отъ греческаго τρόπος—оборотъ), а ихъ разновидности получили уже упомянутыя нами наименованія—*синекдоха, метонимія, метафора.* Ихъ изученіе составило одну изъ задачъ *реторики,* гдѣ они разсматривались, какъ искусственные пріемы поэтической и ораторской рѣчи. Немало цѣнныхъ наблюденій находимъ мы по этому вопросу у Аристотеля, Цицерона, Квинтилліана.

Въ настоящее время изученіе троповъ получило другую постановку: они разсматриваются *какъ факты языка, какъ его поэтическіе (художественные) элементы.* И вмѣстѣ съ тѣмъ ставится задача—изслѣдовать отношеніе между этими поэтическими элементами языка и соотвѣтствующими имъ или имъ родственными пріемами поэтическаго творчества. При этомъ естественно возникаетъ вопросъ: не произошли ли вторые изъ первыхъ, не явилось ли поэтическое творчество результатомъ развитія художественныхъ элементовъ языка? — Разработка этого вопроса привела къ гипотезѣ происхожденія поэзіи (и вообще искусства) изъ языка, что выражается въ положеніи, гласящемъ такъ: *поэзія есть фактъ или функція языка.* Изложеніе этой теоріи не входитъ въ нашу задачу. Кто пожелалъ бы ознакомиться съ нею, найдетъ ея изложеніе въ сборникѣ *„Вопросы теоріи и психологіи творчества“* (изданіе Б. А. Лезина, Харьковъ, 1911 г.).

ГЛАВА IV.

Обобщающая сила художественныхъ образовъ. — Ихъ дѣленіе на три разряда: схематическіе, символическіе и типичные.

§ 1. Образъ признается художественнымъ только тогда, когда онъ обладаетъ способностью *обобщать*. Представимъ себѣ образъ, который воспроизводитъ только отдѣльное (конкретное) явленіе, относится къ опредѣленному, частному случаю. Имъ нельзя пользоваться для уразумѣнія другихъ явленій,—онъ не примѣнимъ къ другимъ случаямъ. Иначе говоря, онъ не имѣетъ обобщающей силы. Очевидно, его значеніе, его цѣнность будетъ всецѣло зависѣть только отъ того интереса, который представляетъ для насъ данное конкретное явленіе или данный частный случай. Такой образъ не обладаетъ самостоятельною цѣнностью: самъ по себѣ онъ ничего не говоритъ, не является возбудителемъ мысли,—онъ—поэтически—не нуженъ.

Такіе образы можно называть *„конкретными“*, *„фотографическими“* и *„анекдотическими“*. Мы ихъ найдемъ во всѣхъ литературахъ.

Во избѣжаніе недоразумѣній, необходимо пояснить, что, не имѣя художественной цѣны, они, однако, могутъ представлять извѣстный интересъ въ другихъ отношеніяхъ,

напр., для историка, для психолога, для археолога и т. д. Но это и значитъ, что они принадлежатъ къ области не поэтическаго, а прозаическаго мышленія.

Теперь представимъ себѣ, что такого рода образами (совершенно конкретными, „анекдотическими") воспользовался настоящій поэтъ, художникъ, съ цѣлью переработать его, придать ему нѣкоторую обобщающую силу. Если это удалось, и образъ получилъ смыслъ, выводящій его за предѣлы частнаго случая, и мы можемъ примѣнить его къ разнымъ другимъ случаямъ, то тогда онъ уже перестаетъ быть конкретнымъ, анекдотическимъ и изъ области прозы переходитъ въ область поэзіи. Онъ пріобрѣтаетъ художественное значеніе.

Смотря по намѣреніямъ художника или въ зависимости отъ свойствъ его таланта, въ результатѣ такой переработки могутъ возникнуть образы весьма различнаго характера и значенія.

Во-первыхъ, представимъ себѣ, что поэтъ, взявъ тотъ или иной конкретный образъ, рѣшилъ переработать его такъ, чтобы вышло нѣчто діаметрально-противоположное: образъ былъ совершенно конкретный (единичный) и относился только къ опредѣленному случаю,—теперь онъ долженъ превратиться въ совершенно отвлеченный и относиться ко всѣмъ случаямъ того же рода. Съ этой цѣлью поэтъ вытравитъ изъ образа по возможности все, что пріурочиваетъ его къ частному факту, къ мѣсту и времени, и удержитъ или внесетъ черты, которыя присущи всѣмъ аналогичнымъ фактамъ и могутъ относиться къ любому мѣсту, ко всѣмъ временамъ. Такого рода отвлеченные, обобщенные образы, обнимающіе множество аналогичныхъ явленій, мы будемъ называть **„схематическими"**.

Наглядньмъ примѣромъ схематическихъ образовъ могутъ служить тѣ рисунки, какіе мы находимъ въ учеб-

никахъ и изслѣдованіяхъ по геологіи, ботаникѣ, зоологіи, анатоміи, этнографіи. Эти рисунки обыкновенно изображаютъ лишь *схему* (общій абрисъ, общую форму) явленія; подъ эту схему подойдутъ всѣ отдѣльные, въ дѣйствительности существующіе, факты того же рода. Вотъ рисунокъ, представляющій схему вулкана, горной цѣпи, дерева вообще, слона вообще, человѣческаго скелета, внѣшній обликъ чернокожихъ, краснокожихъ, и т. д. Это—искусство прикладное—на службѣ у науки.

Но спрашивается: какъ велика его чисто-художественная цѣнность? Очень невелика. Тѣмъ не менѣе, нельзя отрицать, что—психологически—это, въ самомъ дѣлѣ,—*искусство,* а не что-либо другое. Вѣдь передъ нами—образъ, который обобщаетъ и, кромѣ того, можетъ служить стимуломъ художественной мысли, помимо прикладного значенія, какъ иллюстраціи научныхъ обобщеній или выводовъ. Схематическій рисунокъ, какъ бы онъ ни былъ блѣденъ, даетъ пищу воображенію. Имѣя передъ глазами такой рисунокъ, мы можемъ воображать многое, къ нему относящееся, дополнять его, отъ общаго переходить къ частному. Этотъ родъ художественнаго мышленія—отъ общаго къ частному—свойственъ по преимуществу дѣтямъ, необразованнымъ слоямъ общества и племенамъ, стоящимъ на низкихъ ступеняхъ развитія. Въ народной словесности, въ сказкахъ, въ старомъ эпосѣ схематическія («шаблонныя») фигуры представляютъ явленіе общераспространенное. Вспомнимъ, напр., образы вѣдьмы, Иванушки-дурачка, короля, великана, мачехи, и т. д. въ сказкахъ, богатыря или рыцаря въ эпосѣ, какъ народномъ, такъ и искусственномъ, книжномъ. Правда въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ, напр., у Гомера, да и въ нашихъ былинахъ, мы находимъ образы и другого рода, далеко не схематическіе. Это уже свидѣтельствуетъ о проблескахъ или

даже успѣхахъ другихъ пріемовъ художественнаго творчества, когда на смѣну схематическимъ образомъ возникаютъ образы *символическіе* и *типичные*.

Представимъ себѣ, что поэтъ, взявъ конкретный («фотографическій») образъ, переработалъ его не въ схему аналогичныхъ явленій, а иначе, такъ, что этотъ образъ сталъ направлять нашу мысль въ сторону какихъ-либо явленій совсѣмъ другого рода и наводить насъ на размышленія, уносящія насъ далеко отъ исходнаго пункта, отъ тѣхъ фактовъ, которые первоначально были «фотографически» воспроизведены въ данномъ конкретномъ образѣ. Напр., былъ данъ образъ огнедышащей горы; но поэтъ не превратилъ его въ схему, подъ которую подойдутъ всѣ вулканы, а вмѣсто того создалъ картину, заставляющую меня думать не только о вулканахъ, но о стихійныхъ силахъ природы вообще, о ничтожествѣ человѣка, подверженнаго ихъ роковой власти, а дальше и о другомъ: о стихійныхъ силахъ въ самомъ человѣчествѣ, о бурныхъ страстяхъ, жертвою которыхъ становятся люди, безсильные бороться съ ними, и т. д. Въ такомъ случаѣ, образъ огнедышащей горы сталъ *символомъ* этихъ мыслей, связанныхъ съ ними чувствъ и настроеній. Передъ нами произведеніе **символическое**. Еще примѣръ: статуя, представляющая женщину съ строгимъ и безстрастнымъ выраженіемъ лица, съ повязкою на глазахъ и съ вѣсами въ рукѣ не есть ни конкретный образъ, ни схема, а *символъ идеи правосудія*.

Въ литературахъ всѣхъ народовъ и всѣхъ вѣковъ мы найдемъ немало символическихъ образовъ. Къ ихъ числу принадлежатъ Прометей Эсхила, почти всѣ фигуры «Божественной комедіи» Данта, Демонъ Лермонтова, многіе образы во второй части «Фауста», отличающейся, въ противоположность первой части, рѣзко выраженнымъ символическимъ характеромъ.

Видную роль играютъ символы въ лирической поэзіи. Выше мы говорили о *сравненіяхъ* въ лирикѣ (гл. III, § 5). Въ нѣкоторыхъ случаяхъ образъ, служащій для сравненія, получаетъ значеніе символа (напр., «кинжалъ» въ стихотв. Лермонтова «Поэтъ»).

Символическіе образы, въ противоположность схематическимъ, не могутъ быть названы «обобщеніями» въ собственномъ смыслѣ. Но они имѣютъ несомнѣнную *обобщающую силу:* символъ *объединяетъ, собираетъ* въ одно цѣлое извѣстныя представленія, понятія, идеи вмѣстѣ съ сопутствующими имъ чувствали и настроеніями. Такое цѣлое, часто очень сложное, богатое содержаніемъ, находитъ свое выраженіе въ одномъ образѣ, въ одномъ словѣ. Напр., все, что входитъ въ понятіе христіанства, объединяется (суммируется) въ одномъ образѣ: крестъ. Крестъ есть символъ христіанства. Для ислама (магометанской религіи) символомъ служитъ «полумѣсяцъ». Символами являются національныя и военныя знамена, одинъ видъ которыхъ уже шевелитъ рядъ чувствъ и вызываетъ соотвѣтственныя представленія (патріотизма, національной чести, военной дисциплины, долга, славы, традицій полка и т. д.).

Такую же объединяющую роль играютъ символы и въ искусствѣ, въ томъ числѣ и въ поэзіи, какъ образной, такъ и лирической.

Символическіе образы, имѣющіе художественное значеніе, слѣдуютъ, въ порядкѣ поступательнаго развитія, за образами схематическими; это—сравнительно болѣе высокая ступень творчества. Символъ появляется впервые на той ступени культурнаго и умственнаго развитія, на которой человѣческая душа, обогатившись разнообразными идеями, чувствами, настроеніями, невѣдомыми дикарю, ощущаетъ потребность въ объединеніи этого содержанія

подъ условными знаками или образами, которые и являются ихъ символами. Оттуда—богатая символика въ мифологіи культурныхъ народовъ древности,—оттуда и символическій характеръ различныхъ скульптурныхъ, живописныхъ, словесныхъ произведеній античнаго искусства и античной литературы.

Слѣдующею ступенью являются образы *типичные*. О нихъ мы говорили подробно въ главѣ III (§ 2). Тамъ было выясненно, что типичный образъ есть образъ *конкретный*, *индивидуальный*, но при этомъ надѣленный болѣе или менѣе значительной *обобщающей силой*. Отъ схематическаго образа онъ рѣзко отличается тѣмъ, что онъ не является отвлеченіемъ, обобщеніемъ: онъ надѣленъ чертами, какими характеризуется живое явленіе. Онъ сближается съ символомъ въ томъ отношеніи, что, обладая обобщающею силою, онъ служитъ объединителемъ или представителемъ цѣлой группы явленій. Но онъ рѣзко отличается отъ символа тѣмъ, что самъ принадлежитъ къ этой группѣ, между тѣмъ какъ символъ всегда берется изъ другой области, изъ другого порядка явленій, при чемъ связь между символомъ и тѣмъ, что онъ символизируетъ, въ большинствѣ случаевъ отличается условностью, искусственностью. Другое дѣло—типичный образъ: его связь съ тѣмъ кругомъ явленій, на который простирается его обобщающая сила, не условна, не искусственна, а вытекаетъ изъ существа данныхъ явленій. Созданіе типичнаго образа предполагаетъ у поэта способность наблюдать, подмѣчать типичныя черты, умѣніе ихъ группировать и соединять съ индивидуальными, такъ, чтобы въ результатѣ вышелъ образъ живой, конкретный и, въ то же время, обобщающій. Это возможно только на сравнительно высокой ступени художественнаго творчества. Древніе греки, отличавшіеся исключительнымъ художественнымъ дарова-

ніемъ, достигли этой ступени уже во времена гомеровскія.

Типичность несовмѣстима съ схематизмомъ. Но она легко сочетается съ символикой. То же самое мы скажемъ и о схематическихъ образахъ: они легко превращаются въ символическіе. Такъ, напр., образъ человѣческаго скелета—это схема. Но стоитъ только присоединить къ нему косу,—и выйдетъ извѣстный, традиціонный символъ идеи смерти и чувствъ, съ этой идеей связанныхъ. Образъ, оставаясь самъ по себѣ схематичнымъ, превратился въ символическій. Схематическіе образы, которыми изобилуютъ сказки и легенды, часто въ художественной литературѣ, черпающей матеріалъ оттуда, пріобрѣтаютъ символическое значеніе.—Что касается типичныхъ образовъ, то имъ нерѣдко дается такая постановка, въ силу которой они не переставая быть типичными, въ то же время становятся и символическими. Такъ поступилъ, напр., Гончаровъ въ романѣ „Обрывъ", гдѣ типичный—бытовой—образъ *бабутки* (Бережковой) является символомъ старой патріархальной (дореформенной) Руси. Тургеневъ въ „Наканунѣ" придалъ типамъ Берсенева и Шубина нѣкоторый символическій оттѣнокъ: Берсеневъ символизируетъ науку, Шубинъ—искусство.

Мы знаемъ, что типическій образъ—это индивидуумъ, служащій представителемъ группы. Онъ заставляетъ насъ думать и судить о группѣ. Послѣдняя можетъ вызвать въ нашемъ сознаніи цѣлый рядъ мыслей, осложненныхъ соотвѣтственными чувствами и настроеніями. Если въ итогѣ этой работы сознанія явится какая-либо общая идея, то въ отношеніи къ этой идеѣ данный образъ можетъ стать символомъ. Это необязательно, но зачастую такъ оно и выходитъ, какъ у читателей, такъ и у самого автора, при чемъ читатели могутъ и разойтись съ авторомъ. Вотъ любопытный случай этого рода. Образы чиновниковъ

въ „Ревизорѣ“ Гоголя для всѣхъ насъ, читателей или зрителей, являются не символами, а просто бытовыми типами, имѣющими значеніе сатиры. Но самъ Гоголь, какъ извѣстно, толковалъ ихъ какъ образы, смыслъ которыхъ далеко не ограничивается предѣлами данной среды. Онъ писалъ, что чиновники, выведенные въ пьесѣ, это— олицетвореніе человѣческихъ страстей вообще, а Хлестаковъ изображаетъ „вѣтреную свѣтскую совѣсть“. Иначе говоря, по объясненію Гоголя, эти фигуры являются символами. Для насъ такое толкованіе необязательно,—и мы, чувствуя его искусственность, говоримъ, что въ немъ нѣтъ никакой надобности.

Если брать терминъ „символъ“ въ точномъ и тѣсномъ смыслѣ, какъ мы это и дѣлаемъ, то слѣдуетъ строго отличать образы *символическіе* отъ *схематическихъ* съ одной стороны и отъ *типическихъ*—съ другой. Къ этому нужно только добавить, что зачастую образы схематическіе и типическіе получаютъ или могутъ получить значеніе символовъ.

Но нерѣдко терминъ «символъ» берется въ другомъ, болѣе широкомъ и расплывчатомъ, значеніи, какъ всякій образъ или *знакъ*, направляющій нашу мысль въ ту или другую сторону, вызывающій въ нашемъ сознаніи извѣстныя представленія, понятія, идеи и т. д. Въ этомъ широкомъ смыслѣ символичны всѣ слова въ языкѣ, всѣ математическіе знаки и формулы, всѣ научные и философскіе термины, наконецъ, всѣ образы искусства. когда говорятъ, что искусство по существу своему символично, то, очевидно, имѣютъ въ виду именно это, слишкомъ широкое, значеніе термина и вмѣстѣ съ тѣмъ забываютъ, что тутъ затушевывается различіе между искусствомъ и всякой другой дѣятельностью мысли, начиная обыденнымъ языкомъ и кончая высшей философіей.

ГЛАВА V.

Виды и формы прозы.

§ 1. **Виды прозы.** Мы уже знаемъ, что главнымъ отличіемъ прозы отъ поэзіи является то, что въ то время, какъ послѣдняя создаетъ образы (поэзія образная) или возбуждаетъ лирическія движеніи души (лирика), первая создаетъ *понятія.* По своему назначенію (по цѣли) эти понятія могутъ быть либо *чисто-познавательными, теоретическими,* либо—*прикладными, практическими.* Силою первыхъ мы познаемъ тѣ явленія (факты, отношенія, стремленія, идеалы и т. д.), къ которымъ эти понятія относятся, обобщеніемъ которыхъ они служатъ. Силою вторыхъ мы стремимся воздѣйствовать, вліять на природу, на жизнь, на дѣйствительность. Съ этой точки зрѣнія всѣ виды прозы имѣютъ свою: 1) **теоретическую** и 2) свою **прикладную** сторону.

Прозаическое мышленіе дѣлится на слѣдующіе виды, соотвѣтственно видамъ понятій, имъ вырабатываемыхъ: 1) **философія,** 2) **теологія** (*богословіе*), 3) **наука,** 4) **публицистика**, 5) **дидактика** и **педагогика,** 6) **критика.**

1) Когда разумъ человѣческій стремится постичь все, что существуетъ или представляется ему существующимъ, и объединить въ одномъ цѣльномъ міровоззрѣніи все по-

знаваемое или кажущееся ему познаваемымъ, тогда онъ создаетъ систему широкихъ понятій, которыя называются **философскими**. Поскольку эти понятія относятся только къ тому, *что есть*, *къ сущему* или (психологически это все равно) къ тому, *что кажется человѣку сущимъ*, постольку система идей, слагающаяся изъ этихъ философскихъ понятій, является *философіей теоретической* или *философіей въ тѣсномъ смыслѣ слова*. Поскольку эти понятія относятся не только къ тому, что есть, но и къ тому, *что должно быть*, постольку ихъ система является *философіей прикладной*, или тѣмъ, что можно назвать «*идеологіей*», куда входятъ вопросы практической морали (нравственности), задачи практической политики и т. д.,— вообще все, что связано съ разработкою идеаловъ, къ которымъ человѣчество стремится. — Есть двѣ главныя разновидности философіи: а) одна вводитъ въ кругъ своихъ изысканій не только то, что вполнѣ доступно познанію человѣческому и должно быть признано достовѣрно существующимъ, но и то, что выходитъ за предѣлы достовѣрнаго познанія и лишь представляется мыслящему уму существующимъ; эта разновидность извѣстна подъ именемъ *метафизики;* б) другая ограничиваетъ свои изысканія тѣмъ, что достовѣрно существуетъ, что можетъ быть признано таковымъ при данномъ состояніи познавательныхъ силъ человѣка, почему она прежде всего подвергаетъ тщательному изученію эти силы; такая разновидность извѣстна подъ именемъ *положительной* или *критической философіи*.

2) Когда предметомъ умственной дѣятельности являются вопросы о Божествѣ и объ отношеніяхъ человѣка къ Богу, о религіозныхъ обязанностяхъ вѣрующаго, и если при этомъ установленныя (или же усвоенныя человѣкомъ) религіозныя понятія имѣютъ значеніе *догматовъ*, составляю-

щихъ предметъ вѣры, тогда возникаетъ **теологическая (богословская)** *мысль*, отличающаяся по преимуществу характеромъ *догматическимъ*. Богословское мышленіе также подраздѣляется на *теоретическое*, изъясняющее основныя понятія и догматы религіи, и *прикладное*, имѣющее цѣлью воспитывать религіозное и нравственное сознаніе вѣрующихъ.

3) Когда разумъ человѣческій обращается къ изученію различныхъ группъ явленій (напр., явленій физическихъ, химическихъ, біологическихъ, психологическихъ, юридическихъ, экономическихъ и т. д.), стремясь постичь ихъ природу и развитіе (эволюцію) и открыть такъ называемые «законы», ими управляющіе, тогда развивается познавательная дѣятельность, извѣстная подъ именемъ **научной**. Она служитъ основою положительной (критической) философіи, сама же не задается цѣлями философскаго объединенія и познанія и только таитъ въ себѣ его возможность. Научная дѣятельность естественно распадается на рядъ отдѣльныхъ наукъ, образующихъ особыя спеціальности и орудующихъ особыми методами и пріемами изслѣдованія сообразно природѣ изучаемыхъ явленій. Каждая спеціальная наука стремится въ своемъ развитіи возвыситься до возможно широкихъ, глубокихъ и точныхъ обобщеній (понятій, законовъ) и затѣмъ, достигнувъ ихъ, добиться такихъ выводовъ оттуда или способовъ приложенія къ дѣйствительности, которые дали бы возможность преобразовать эту дѣйствительность въ интересахъ человѣчества. Такимъ образомъ, каждая научная область имѣетъ или можетъ имѣть прикладное значеніе. Иначе говоря, научная дѣятельность, преслѣдуя чисто теоретическія цѣли познанія, въ то же время создаетъ или можетъ создать практическую (прикладную) дѣятельность, извѣстную подъ именемъ «*техники*» (въ обширномъ смыслѣ). Такъ, на основѣ ма-

тематики, теоретической механики, физики, химіи создались и достигли высокой степени развитія практическая механика, технологія всевозможныхъ спеціальностей, давшія блистательные результаты въ видѣ различныхъ изобрѣтеній и примѣненій, которыми такъ славенъ истекшій XIX вѣкъ (желѣзныя дороги, пароходы, телеграфъ, телефонъ и т. д.). На основѣ физіологіи, анатоміи, гистологіи, патологіи и другихъ спеціальныхъ наукъ, изслѣдующихъ нормальные и ненормальные (болѣзненные) процессы въ организмѣ (человѣческомъ и животномъ), установились и сдѣлали огромные успѣхи *научная медицина*, въ свою очередь, развѣтвившаяся на спеціальности (хирургія, лѣченіе внутреннихъ болѣзней, нервныхъ и др., психіатрія и т. д.) и *научная гигіена*. Когда со временемъ соціальныя науки достигнутъ той высоты развитія и точности изслѣдованія, какихъ достигло естествознаніе, то, безъ сомнѣнія, возникнетъ цѣлый рядъ прикладныхъ соціальныхъ наукъ (нѣкоторыя изъ нихъ уже теперь начинаютъ оформливаться, каковы *практическая политика* въ различныхъ областяхъ общественной и государственной жизни, «общественная гигіена», «педагогика» и друг.), и ихъ приложеніе къ жизни приведетъ къ такимъ великимъ результатамъ и преобразованіямъ, о которыхъ мы теперь можемъ только гадать.

4) Когда мысль обращается къ разсмотрѣнію текущихъ вопросовъ общественной жизни (напр., вопросовъ о судѣ, о финансахъ, о сельскомъ хозяйствѣ о путяхъ сообщенія, о школѣ, о государственномъ устройствѣ и т. д.) и, не задаваясь ни философскими, ни научными цѣлями, стремится показать необходимость тѣхъ или другихъ преобразованій, начинаній и т. д., или же вообще ставитъ себѣ задачею воздѣйствовать на общественное мнѣніе, тогда развивается умственная дѣятельность, извѣстная подъ именемъ **публицистики**.

5) Когда мысль ставитъ себѣ цѣлью распространять уже добытыя знанія (научныя, философскія) и содѣйствовать воспитанію и образованію дѣтей и юношей, тогда развивается дѣятельность, которую можно назвать **дидактическою** (въ обширномъ смыслѣ), и которая распадается на *популяризацію знанія* и на *педагогику* въ тѣсномъ смыслѣ. Первая обращается къ взрослымъ, вторая имѣетъ въ виду дѣтей и подростковъ.

Два послѣдніе вида (*публицистика* и *дидактика* въ обширномъ смыслѣ) имѣютъ по преимуществу характеръ *прикладной, практическій*: публицистъ стремится прежде всего провести свои идеи въ жизнь или, по крайней мѣрѣ, склонить общественное мнѣніе въ ихъ пользу; популяризаторъ распространяетъ знанія и такимъ образомъ непосредственно вліяетъ на умы; педагогъ воспитываетъ и т. д. Но нетрудно видѣть, что и эти области умственной дѣятельности имѣютъ свою теоретическую сторону. Для публициста таковою служитъ система тѣхъ идей, отъ которыхъ онъ отправляется, его общественные или политическіе идеалы, его *направленіе* (напр., либеральное, консервативное и т. д.). Для популяризатора и педагога теоретическая сторона ихъ дѣятельности выражается въ ихъ общихъ понятіяхъ о значеніи и призваніи науки, о задачахъ воспитанія, о развитіи гуманности и т. д. И тотъ, и другой, и третій можетъ заняться разработкою данныхъ идей по существу и такимъ образомъ представить вниманію публики теоретическія основанія своей дѣятельности.

6) Когда мысль обращается къ *разбору, оцѣнкѣ*, выясненію достоинствъ и недостатковъ другой работы мысли, тогда возникаетъ то, что называется **критикою**. Смотря по характеру разбираемыхъ понятій, критика можетъ быть философской, научной, публицистической и т. д.;

она можетъ имѣть значеніе работы теоретической и прикладной. Особое мѣсто занимаетъ *критика произведеній искусства* (поэзіи, живописи, скульптуры и т. д.), выясняющая ихъ смыслъ и значеніе. Подъ именемъ *литературной критики* понимаютъ разборъ и оцѣнку различныхъ произведеній какъ поэзіи, такъ и прозы, лишь бы только эти произведенія принадлежали къ области общей (а не спеціальной) литературы, т.-е. предназначались бы для всего образованнаго общества, а не только для тѣснаго круга спеціалистовъ.

§ 2. **Формы прозы**. Отъ *видовъ* прозы слѣдуетъ отличать ея *формы*. Одинъ и тотъ же видъ можетъ получить различную форму. Такъ, напр., разработка философскихъ понятій получила у Платона форму діалога или бесѣды, у Аристотеля—форму такъ называемаго «трактата».

Важнѣйшія формы прозы, установившіяся у разныхъ народовъ и въ разныя эпохи, суть слѣдующія:

1) **Афоризмъ,** т.-е. выраженіе мысли въ отдѣльномъ **изреченіи, опредѣленіи,** краткомъ, сжатомъ или болѣе или менѣе распространенномъ, но всегда такомъ, которое не можетъ быть названо «развитіемъ» мысли, ея послѣдовательнымъ изложеніемъ, «разсужденіемъ». Это одна изъ древнѣйшихъ формъ прозы. Мы находимъ ее, напр., у древнихъ греческихъ мыслителей—у Гераклита, Парменида, Анаксагора и друг.

2) **Послѣдовательное изложеніе, разсказъ, повѣствованіе, описаніе.** Классическими образцами этой формы служатъ произведенія *Геродота*, а также, съ нѣкоторыми ограниченіями, *Ѳукидида*, *Тита Ливія* и др. [1]). Въ новыхъ

[1]) *Ѳукидидъ*, напр., не только *излагаетъ*, *разсказываетъ*, но и старается установить связь между событіями и раскрыть ихъ внутренній смыслъ. Съ этой стороны его историческій трудъ, есть уже родъ *изслѣдованія*, и его *форма* изъ повѣствовательной превра-

литературахъ сюда относятся многочисленныя произведенія разныхъ видовъ прозы, каковы многіе научные и дидактическіе труды по географіи, исторіи, зоологіи и т. д., гдѣ такіе процессы мысли, какъ разсужденіе, анализъ, доказательство, обобщеніе или совсѣмъ отсутствуютъ или отступаютъ на второй планъ и гдѣ вся задача сводится къ тому, чтобы съ наибольшею точностью и ясностью *описать* предметъ или *дать послѣдовательное повѣствованіе* о событіяхъ. Сюда же относятся біографіи, автобіографіи, воспоминанія, мемуары, хроники и т. д., за вычетомъ тѣхъ изъ нихъ или тѣхъ мѣстъ въ нихъ, гдѣ авторъ *разсуждаетъ*, *философствуетъ* или *критикуетъ*.

3) **Разсужденіе, отлитое въ форму разговора или спора между двумя или нѣсколькими лицами, діалогъ.** Классическимъ образцомъ служатъ философскіе діалоги *Платона*. Въ этой формѣ написаны нѣкоторыя сочиненія Цицерона (философскаго характера, напр., «De senectute»— «о старости»). Нерѣдко встрѣчается она и въ новыхъ литературахъ.

4) **Разсужденіе по какому-либо вопросу, изложенное прямо отъ лица автора, трактатъ.** Таковы, напр., философскіе трактаты Аристотеля. Въ формѣ трактата написаны многочисленныя произведенія по всѣмъ областямъ знанія (философскія, научныя, публицистическія, критическія), и она принадлежитъ къ числу самыхъ распространенныхъ во всѣхъ литературахъ формъ прозы.

5) **Изслѣдованіе** (философское, богословское, научное, критическое и т. д.). Отъ *разсужденія (трактата)* оно отличается тѣмъ, что въ немъ обязательно примѣненіе къ

щается въ то, что можно назвать «разсужденіемъ» въ исторіографіи. Но за вычетомъ этого элемента остается простой *разсказъ, повѣствованіе*.

изучаемому предмету тѣхъ *методовъ* и *пріемовъ* познанія, которые въ данной области мысли и въ данное время установлены и признаются необходимыми для правильной постановки и разработки вопросовъ или для раскрытія природы явленій.

6) **Рѣчь (ораторская)**, предназначенная для устнаго изложенія, но получившая литературную обработку. Сюда относятся произведенія такъ называемаго «ораторскаго искусства», каковы *проповѣди* (духовное краснорѣчіе), *судебныя* и *политическія рѣчи*. Классическими образцами служатъ, какъ извѣстно, рѣчи *Демосѳена*, *Эсхина*, *Цицерона* у древнихъ, *Мирабо* и многочисленныхъ политическихъ и судебныхъ ораторовъ новаго времени [1]).

7) **Лекціи** (въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ и публичныя), **рефераты** (напр., въ ученыхъ обществахъ).

8) **Курсы**, т.-е. рядъ лекцій, обнимающихъ цѣлый предметъ преподаванія или какой-либо отдѣлъ его, напр., «курсъ всеобщей исторіи», «курсъ исторіи среднихъ вѣковъ», «курсъ гражданскаго права» и т. д.

9) **Учебники.**

ГЛАВА VI.

Методы и пріемы прозаическаго мышленія.

Изученіе методовъ и пріемовъ прозаическаго мышленія составляетъ предметъ особой науки, извѣстной подъ именемъ *логики*. Здѣсь мы ограничимся указаніемъ на важнѣйшіе изъ нихъ, на тѣ процессы прозаической мысли,

---

[1]) Какъ духовные ораторы, у насъ прославились митрополиты *Филаретъ*, *Иннокентій* и др. Въ ряду судебныхъ выдвинулись *Кони*, *Спасовичъ*, *Андреевскій*, *Плевако* и др.

которые признаются основными. Основные методы суть: I) *дедукція* и II) *индукція*, основные пріемы: III) *анализъ* и IV) *синтезъ*.

I) *Дедукція* или *дедуктивный методъ* состоитъ въ томъ, что изъ одного положенія, которое признано правильнымъ или же принято условно, на время, выводится другое, съ логическою необходимостью изъ него вытекающее. Къ дедукціи относятся также многіе случаи примѣненія общаго правила къ частному случаю. Доказательства геометрическихъ теоремъ, гдѣ одно логически выводится изъ другого, и все возводится къ небольшому числу самоочевидныхъ общихъ истинъ, называемыхъ *аксіомами*, представляетъ собою образецъ дедуктивнаго мышленія. Въ юриспруденціи примѣненіе общаго положенія (напр., закона) къ частному случаю (напр., къ какому-либо правонарушенію или преступленію) есть также пріемъ дедуктивный. Въ художественной критикѣ оцѣнка достоинствъ и недостатковъ даннаго произведенія, основанная на общихъ понятіяхъ объ искусствѣ, о художественности, какія усвоилъ критикъ, является дедуктивнымъ выводомъ, приложеніемъ общей мысли къ отдѣльному факту. Дедукція играетъ огромную роль въ нашемъ повседневномъ практическомъ мышленіи: мы имѣемъ запасъ готовыхъ общихъ понятій, сужденій, правилъ и на каждомъ шагу дѣлаемъ изъ нихъ выводы, прилагая эти нормы или правила къ отдѣльнымъ случаямъ. Видное мѣсто принадлежитъ дедуктивнымъ пріемамъ разнаго рода въ мышленіи философскомъ, въ особенности въ метафизикѣ, гдѣ все дѣло сводится къ развитію философскихъ понятій. Установивъ или принявъ одно самое широкое или основное, философъ выводитъ изъ него другія, развиваетъ ихъ въ примѣненіи къ отдѣльнымъ вопросамъ, и все это образуетъ стройную систему идей, логически связанныхъ одна съ другой.

II) *Индукція* или *индуктивный методъ* есть выводъ общаго положенія или заключенія изъ частныхъ случаевъ, изъ фактовъ. Мыслящій умъ *наблюдаетъ* рядъ фактовъ, и эти наблюденія *наводятъ* его (слово «индукція» значитъ «наведеніе») на извѣстное заключеніе, въ которомъ эти факты и другіе имъ подобные *ообобщаются*. Индукціи принадлежитъ первенствующая роль въ научномъ мышленіи и въ критической философіи, основанной на научныхъ выводахъ. Въ естествознаніи (въ физикѣ, химіи, физіологіи, біологіи) выработались и достигли высокой степени совершенства двѣ формы индуктивнаго метода: *наблюденіе* и *опытъ (эксперимента)*. *Наблюденіе* характеризуется тѣмъ, что изучаемые факты изслѣдуются по возможности такъ, какъ они есть, и наблюдатель изучаетъ и обобщаетъ ихъ, воздерживаясь отъ вмѣшательства въ *естественныя условія*, среди которыхъ онъ находитъ ихъ. *Опытъ*, напротивъ, цѣликомъ основанъ на вмѣшательствѣ наблюдателя, который создаетъ (въ видѣ разныхъ приборовъ, инструментовъ и т. д.) *искусственныя* условія, въ которыя онъ и ставитъ наблюдаемыя явленія, что даетъ ему возможность обнаружить такія стороны или свойства вещей, которыя при естественныхъ условіяхъ болѣе или менѣе скрыты или неясны и не могутъ быть узнаны и поняты. Опытъ есть, слѣдовательно, разновидность наблюденія. Въ наукахъ соціологическихъ и филологическихъ опытъ возможенъ лишь въ очень ограниченныхъ размѣрахъ, и здѣсь преобладаетъ *чистое наблюденіе*. Результатомъ индуктивныхъ изслѣдованій являются *научныя обобщенія* различной широты и глубины. Ихъ высшія формы—это такъ называемые «*законы*» и «*гипотезы*». *Законъ* есть обобщеніе, опредѣляющее въ точной формулѣ природу данныхъ явленій, ихъ проявленія, ихъ дѣйствія, ихъ послѣдовательность и т. д. и, при данномъ состояніи знаній и научныхъ методовъ, признаваемое

вполнѣ доказаннымъ, имѣющее значеніе такъ называемой *«научной истины»*. *Гипотеза* есть обобщеніе, еще не имѣющее силы «научной истины», но условно признаваемое за таковую, пока не обнаружены факты, ей противорѣчащіе.

III) *Анализъ* есть пріемъ мысли, путемъ котораго мы разлагаемъ болѣе или менѣе сложныя представленія, понятія, идеи на ихъ составныя части и этимъ путемъ приходимъ къ болѣе совершенному пониманію тѣхъ «цѣлыхъ», на которыя и была направлена эта работа.

IV) *Синтезъ* есть пріемъ мысли, противоположный анализу: онъ направляется отъ частей къ цѣлому, отъ отдѣльныхъ представленій или частныхъ понятій къ общей идеѣ.

Анализъ имѣетъ нѣкоторое сродство съ дедукціей и весьма часто входитъ въ составъ дедуктивной работы мысли. Нерѣдко, чтобы сдѣлать правильный выводъ и показать, какъ изъ *а* съ логической необходимостью получается *в*, нужно сперва всесторонне изслѣдовать *а* и подвергнуть его *анализу*, разложенію на части, на признаки и т. д. Но анализъ сопутствуетъ также и индуктивной работѣ мысли: прежде, чѣмъ обобщить рядъ фактовъ, надо ихъ изслѣдовать, *анализировать*, т.-е, выяснить ихъ свойства, ихъ составъ, ихъ взаимныя отношенія.

Синтезъ, восходя отъ частей къ цѣлому, отъ отдѣльныхъ фактовъ къ ихъ системѣ, ихъ единству, находится въ извѣстномъ сродствѣ съ индуктивною работаю мысли. Синтезъ есть *согласованіе, обединеніе*. Индукція, приводящая къ обобщенію, можетъ быть понимаема, какъ разновидность синтеза.

ГЛАВА VII.

Стихотворная и прозаическая рѣчь.

§ 1. Стихи.

Уже издревле человѣческая рѣчь складывалась и проявлялась двояко: 1) *стихотворно* и 2) *нестихотворно*. Это, такъ сказать, два разныхъ строя или склада рѣчи. Но при всемъ своемъ различіи, они оказываются въ близкомъ родствѣ другъ съ другомъ, ибо какъ тотъ, такъ и другой основаны на одномъ и томъ же началѣ, именно, на *ритмѣ*, присущемъ языку. Какъ стихотворная, такъ и нестихотворная (прозаическая) форма представляетъ собою *сочетаніе извѣстныхъ ритлическихъ элементовъ рѣчи*.

Эти ритмическіе элементы состоятъ въ слѣдующемъ: а) Рѣчь, представляя собою сочетаніе словъ, распадается на *слоги* — по числу гласныхъ звуковъ, изъ которыхъ каждый отвѣчаетъ одному акту выдыханія; дыханіе, какъ извѣстно, ритмично, т.-е. совершается чрезъ одинаковые промежутки времени; отражаясь на рѣчи, это даетъ однообразный ритмъ ряда слоговъ, слѣдующихъ другъ за другомъ. Этотъ ритмъ производилъ бы впечатлѣніе удручающей монотонности, если бы онъ не разнообразился въ извѣстной мѣрѣ, во-первыхъ, качественнымъ различіемъ гласныхъ звуковъ *(а, э, і, у, о...)*, во-вторыхъ, вліяніемъ согласныхъ, вносящихъ сюда свои звуковые эффекты, и, въ-третьихъ, вмѣшательствомъ другихъ ритмическихъ элементовъ. б) Въ ряду этихъ послѣднихъ отмѣтимъ сперва *удареніе*, которое зависитъ отъ *силы* выдыханія: если одинъ слогъ произносится съ большею силою выдыханія, чѣмъ

другой, то первый ощущается слухомъ, *какъ ударяемый*, а второй—*какъ неударяемый*. Нетрудно понять, что чередованіе ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ вноситъ нѣкоторое разнообразіе въ ритмъ языка, нарушаетъ его монотонность. в) Языку присущи и музыкальные элементы—въ видѣ различенія *высокихъ* и *низкихъ слоговъ* (что зависитъ отъ числа колебаній голосовыхъ связокъ въ секунду). Чередованіе слоговъ различной высоты придаетъ нашей рѣчи нѣкоторую музыкальность, и этимъ еще больше скрашивается однообразіе ритма выдыханія. г) Во многихъ языкахъ съ большею или меньшею ясностью и правильностью выступаетъ различіе *долгихъ* и *краткихъ слоговъ* (такъ это было въ древнемъ греческомъ, въ латинскомъ, въ санскритѣ, такъ и въ настоящее время въ нѣмецкомъ, чешскомъ, частью во французскомъ). Чередованіе долгихъ и краткихъ слоговъ значительно содѣйствуетъ благозвучію рѣчи.

Благозвучіе и *гармоничность* рѣчи достигаются двумя различными путями: 1) сочетаніемъ *различныхъ* ритмическихъ элементовъ, не связанныхъ никакой системой, и 2) сочетаніемъ *одинаковыхъ* ритмическихъ элементовъ, подчиненныхъ опредѣленной системѣ.

Въ этомъ-то и состоитъ различіе между рѣчью «несвязанной», нестихотворной, или, какъ ее обыкновенно называютъ, «*прозою*», и рѣчью «связанной», *стихотворной*.

Элементы стиха и прозы одни и тѣ же. Различіе сводится только къ способу ихъ сочетанія.

Эти элементы, или *стопы*, у насъ, въ русскомъ языкѣ, основаны *на удареніи*. Они суть слѣдующіе:

1) **Хорей** (ὐ)—*два слога съ удареніемъ на первомъ*, напримѣръ: *поле, море, вѣрю, возлѣ, добрый*.

2) **Дактиль** (ὐυυ)—*три слога съ удареніемъ на первомъ*, напримѣръ: *добрые, нѣкоторые, около, дорого*.

3) **Ямбъ** (υὺ)—*два слога съ удареніемъ на второмъ*, напримѣръ: *земля*, *весна*, *плохой*, *бѣжать*, *восторгъ*.

4) **Анапестъ** (υυὺ)—*три слога съ удареніемъ на послѣднемъ*, напримѣръ: *говорю*, *золотой*, *гребешокъ*, *никогда*.

5) **Амфибрахій** (υὺυ)—*три слога съ удареніемъ на среднемъ*, напримѣръ: *неправда*, *забота*, *наглядный*, *разумно*, *тоскуетъ*, *хлопочетъ*.

6) **Пэонъ** (υυυυ съ удареніемъ на одномъ изъ этихъ слоговъ)—*радоваться*, *запомнила*, *промелькнула*, *оторвалось* [1]).

«Проза» есть сочетаніе *разнородныхъ стопъ*. Такая смѣсь можетъ дать въ результатѣ благозвучную, плавную, гармоническую рѣчь, но можетъ въ другихъ случаяхъ оказаться весьма неблагозвучной, некрасивой, нестройной. Въ большинствѣ случаевъ наблюдается нѣчто среднее между этими двумя возможностями: прозаическая рѣчь не производитъ впечатлѣнія большого благозвучія, но и не рѣжетъ ухо дисгармоническими сочетаніями разныхъ стопъ.

§ 2 Теперь приведемъ образчики рѣчи стихотворно-упорядоченной, связанной извѣстными правилами «стихосложенія».

Хорей (съ пэонами).

Море | воетъ | , море | стонетъ | ,
И, во | мракѣ | оди | нокъ,
Погло | щенъ вол | ною | тонетъ
Мой за | носчи | вый чел | нокъ.

Здѣсь чередуются стихи четырехстопные съ трехстопными: первый и третій стихи—четырехстопные, второй и четвертый—трехстопные съ лишнимъ слогомъ, на который обязательно падаетъ удареніе. И этотъ порядокъ выдержанъ до конца. Вотъ остальные куплеты:

---

[1]) Всѣ эти термины заимствованы изъ греческой метрики (ученія о стихосложеніи).

Но, счастливецъ, предъ собою
Вижу звѣздочку мою—
И спокоенъ я душою,
И безпечно я пою.

Молодая, золотая
Предвѣщательница дня!
При тебѣ бѣда земная
Недоступна для меня.

Но сокрой за бурной мглою
Ты сіяніе свое—
И сокроется съ тобою
Провидѣніе мое.

Д. В. Давыдовъ.

Нѣтъ надобности, чтобы всѣ стопы непремѣнно были хореи: вмѣсто хорея можно иногда взять двусложную стопу безъ ударенія (∪∪). Такія стопы находимъ во второмъ стихѣ перваго куплета (и во [1])..., (оди...), въ четвертомъ стихѣ тамъ же (вый чел...). Въ первомъ стихѣ второго куплета (но счастливецъ) и въ первомъ стихѣ третьяго (молодая, золотая) хорей замѣненъ пэономъ.

Нельзя было бы замѣнить хорейную стопу, напримѣръ, ямбомъ, такъ какъ эти стопы по существу различны, и при замѣнѣ хорея ямбомъ выйдетъ диссонансъ.

---

[1]) Если не произносить: *и* во мракѣ..., что возможно.

Дактиль.

Сѣятель | знанья на | ниву на | родную! |
Почву ты | ,что ли, на | ходишь без | плодную?—
Худы ль тво | и сѣме | на?
Робокъ ли | сердцемъ ты? | слабъ ли ты | силами? |
Трудъ награж | дается | всходами | хилыми | ,
Добраго | мало зер | на!
Гдѣ жъ вы, у | мѣлые, | съ бодрыми | лицами? |
Гдѣ же вы | съ полными | жита кош | ницам? |
Трудъ засѣ | вающихъ | робко, кру | пицами |
Двиньте впе | редъ!
Сѣйте ра | зумное, | доброе, | вѣчное, |
Сѣйте спа | сибо вамъ | скажетъ сер | дечное |
Русскій на | родъ...

Некрасовъ.

Это четырехстопная дактиль въ первыхъ двухъ стихахъ 1-го, 2-го и 4-го куплетовъ и въ первыхъ трехъ стихахъ 3-го куплета; послѣдній же стихъ 1-го и 2-го куплета состоитъ изъ двухъ дактилическихъ стопъ съ лишнимъ слогомъ, а послѣдній стихъ 3-го и 4-го куплетовъ изъ одной дактилической стопы (также съ лишнимъ слогомъ).

Дактиль и хорей ритмически родственны (удареніе въ томъ и другомъ на первомъ слогѣ), и поэтому они могутъ совмѣщаться въ одномъ и томъ же стихѣ или чередоваться въ различныхъ стихахъ одного и того же стихотворенія, не производя диссонанса. Напримѣръ:

Медленно | движется | время | ,
Вѣруй, на | дѣйся и | жди,

Зрѣй, наше | юное | племя! |
Путь твой ши | рокъ впере | ди...

Никитинъ.

Такой распорядокъ, т.-е.

дактиль—|—дактиль—|—хорей
дактиль—|—дактиль—|—лишній слогъ
дактиль—|—дактиль—|—хорей
дактиль—|—дактиль—|—лишній слогъ

соблюденъ во всѣхъ восьми четверостишіяхъ стихотворенія.

Царство на | уки не | знаетъ пре | дѣла |,
Всюду слѣ | ды ея | вѣчныхъ по | бѣдъ—
Разума | слово и | дѣло |,
Сила и | свѣтъ.

Во всѣхъ пяти куплетахъ сохранена схема:

дактиль—|—дактиль—|—дактиль—|—хорей
дактиль—|—дактиль—|—дактиль—|—лишній слогъ
дактиль—|—дактиль—|—хорей
дактиль—|—лишній слогъ.

Отмѣтимъ затушевываніе (ослабленіе) ударенія въ такихъ случаяхъ, какъ:

Зрѣй, *на*ше | юное племя,

гдѣ скрадывается ударе́ніе слога *на* (въ словѣ *наше*),

Всюду слѣ | ды ея | вѣчныхъ по | бѣдъ,

гдѣ ослабляется или исчезаетъ ударе́ніе въ словѣ *ея*. Это наблюдается нерѣдко въ стихотворной рѣчи: ударе́ніе, ясно выступающее въ прозаической рѣчи, можетъ ослабляться

и даже совсѣмъ стушевываться въ стихѣ, оно какъ бы заглушается силою и яркостью *ритмическаго ударенія, которое является не только удареніемъ слова, но и удареніемъ стопы.* Такъ, въ стихѣ

Зрѣй, наше | юное | племя |

ударе́ніе на первомъ словѣ есть не только ударе́ніе этого слова *(зрѣй)*, но и цѣлой стопы *«зрѣй наше»*. Оно звучитъ поэтому сильнѣе, ярче и подавляетъ собою непосредственно слѣдующее за нимъ ударе́ніе слова *наше*, и это слово становится почти неударяемымъ, образуя какъ бы ритмическую энклитику къ ударяемому слову *«зрѣй»*.

Ямбъ.

Прощай, | свобод | ная | стихі | я
Въ послѣд | ній разъ | пере | до мной |
Ты ка | тишь вол | ны, го | лубы | я
И бле | щешь гор | дою | красой. |

Какъ дру | га ро | потъ за | уныв | ный—
Какъ зовъ | его | въ прощаль | ный часъ, |
Твой груст | ный шумъ, | твой шумъ | призыв | ный
Услы | шалъ я | въ послѣд | ній разъ. |

Пушкинъ.

Это—четырехстопный ямбъ съ лишнимъ слогомъ въ первомъ и третьемъ стихахъ каждаго куплета (кромѣ пятаго, гдѣ стихи 1-й, 3-й, и 5-й—четырехстопные ямбы безъ лишняго слога, а стихи 2-й и 4-й—четыре́хстопные ямбы съ лишнимъ слогомъ).

Отмѣтимъ и здѣсь возможную замѣну ямба двумя неударяемыми слогами (т.-е. стопы ◡◡́ стопою ◡◡), напр., въ первомъ же стихѣ, гдѣ третья стопа (—ная—) не ямбъ, а именно такое сочетаніе двухъ неударяемыхъ слоговъ, или, иначе говоря, слово «свободная» есть пэо́нъ.

Не мно | жествомъ | картинъ | старин | ныхъ мас | теровъ |
Укра | сить я | всегда | желалъ | свою | оби | тель,
Чтобъ су | евѣр | но имъ | дивил | ся по | сѣти | тель,
Внима | я важ | ному | сужден | ю зна | токовъ. |

Пушкинъ.

Шестистопный ямбъ съ лишнимъ слогомъ во второмъ и третьемъ стихахъ.

Анапестъ.

Если пас | муренъ день, | если ночь | не свѣтла, |
Если вѣ | теръ осен | ній бушу | етъ,
Надъ душой | воцаря | ется мгла | ,
Умъ, бездѣйст | вуя, вя | ло тоску | етъ.

Некрасовъ.

Здѣсь четырехстопный анапестъ въ первомъ и третьемъ стихѣ и трехстопный съ лишнимъ слогомъ во второмъ и четвертомъ.

Съ анапестомъ легко соединяется на концѣ стиха двусложная стопа безъ ударенія. Напр., во 2-мъ, 4-мъ, 6-мъ и 8-мъ стихахъ нижеслѣдующаго стихотворенія:

Мое серд | це—родникъ, | моя пѣс | ня—волна, |
Пропада | я вдали | , разлива | *ется*...
Подъ грозой | моя пѣс | ня, какъ ту | ча, темна |
На зарѣ | —въ ней заря | отража | *ется*.

Если жъ вдругъ | вспыхнутъ иск | ры нежданной любви |,
Или на | сердцѣ го | ре нако | *пится*—
Въ лоно пѣс | ни моей | льются сле | зы мои |,
И волна | уноситъ | ихъ горо | *пится*.

Полонскій.

Амфибрахій.

Бываютъ | минуты | —тоскою | убитый,
На ложѣ | до утра | безъ сна я | сижу |,
И нѣтъ на | устахъ мо | ихъ теплой | молитвы, |
И съ грустью | на образъ | святой я | гляжу. |

Никитинъ.

Какъ видно изъ этого примѣра, амфибрахій легко сочетается съ ямбомъ (стихи 2-й и 4-й).

Гексаметръ и **пентаметръ**. «Гексаметромъ» называется шестистопный стихъ, состоящій изъ пяти дактилей и одного хорея въ послѣдней (шестой) стопѣ. Нерѣдко тотъ или другой изъ пяти дактилей замѣняется хореемъ.

Чистый | лоснится | полъ; стек | лянныя | чаши блис | таютъ; |
Всѣ ужъ у | вѣнчаны | гости; и | ной обо | няетъ, заж | мурясь, |
Ладана | сладостный | дымъ; дру | гой откры | ваетъ ам | фору, |
Запахъ ве | селый ви | на разли | вая да | лече; со | суды |

Свѣтлой сту | деной во | ды, золо | тистые хлѣ—бы, ян | тарный |
Медъ и | сыръ моло | дой,—все го | тово; весь | убранъ цвѣ | тами |
Жертвенникъ. | Хоры по | ютъ. Но въ на | чалѣ тра | пезы, о | други, |
Должно тво | рить возлі | янья, вѣ | щать благо | вѣщія | рѣчи.. |

Пушкинъ.

Этотъ размѣръ является подражаніемъ классическому (греческому и латинскому) гексаметру, которымъ какъ извѣстно, написаны Иліада, Одиссея, Энеида, Метамарфозы (Овидія) и мн. др.

Пентаметръ, также представляющій собою подражаніе извѣстному греческому и латинскому стиху, состоитъ изъ четырехъ дактилическихъ стопъ, при чемъ послѣ первой пары имѣется лишній слогъ съ удареніемъ, и таковой же въ концѣ стиха послѣ второй пары. Въ греческомъ и латинскомъ этотъ прибавочный слогъ былъ долгій, и оба вмѣстѣ они составляли стопу изъ двухъ долгихъ (— —, такъ наз. *спондей)*, но только разрозненную; въ общемъ счетѣ выходило 4 дактиля и 1 спондей, т.-е. 5 стопъ, откуда и названіе «пентаметръ» (пятистопный стихъ). У насъ пентаметръ имѣетъ такую схему:

ὀυυ | ὀυυ | ὀ || ὀυυ | ὀυυ | ὀ

Въ срединѣ послѣ перваго лишняго слога дѣлается пауза, такъ называемая «цезура», которою стихъ дѣлится на двѣ ритмующія одна съ другою части. Напримѣръ:

Сладостно | Вакха и | музъ || славилъ прі | ятный Ѳе | онъ.

Пушкинъ.

«Пентаметръ» обыкновенно соединяется съ гексаметромъ по схемѣ:

⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ (гексам.).
⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ | ⏑ || ⏑⏑⏓ | ⏑⏑⏓ | ⏑ (пентам.).

Цезура («отсѣченіе», «отрѣзъ») встрѣчается весьма часто и въ стихахъ другихъ размѣровъ, въ особенности въ стихахъ многостопныхъ, какъ гексаметръ и др. Въ какомъ именно мѣстѣ стиха слѣдуетъ сдѣлать эту ритмическую паузу, на это нѣтъ опредѣленныхъ правилъ, кромѣ одного, гласящаго такъ: цезура можетъ раздѣлить *стопу*, но ни въ какомъ случаѣ не должна раздѣлять *слово* на части. Вотъ примѣръ:

Мигъ вожде | лѣнный на | сталъ. || О | конченъ мой | трудъ много | лѣтній | .

Пушкинъ.

Здѣсь цезура находится послѣ слова «насталъ» и разрываетъ хореическую стопу «сталъ о».

Эхо, без | сонная | нимфа || ски | талась по | брегу Пе | нея | ...

Пушкинъ.

Цезура падаетъ послѣ слова «нимфа», раздѣляя дактилическую стопу «нимфа ски—».

Въ дверяхъ | эдема || ан | гелъ нѣж | ный
Главой поникшею сіялъ,
А демонъ мрачный и мятежный
Надъ адской бездною блуждалъ.
Духъ отрицань | я, || духъ сомнѣнь | я
На духа чистаго взиралъ,

И жаръ невольный умиленья
Впервые смутно познавалъ.
Прости | , онъ рекъ, || тебя я видѣлъ,
И ты не даромъ мнѣ сіялъ:
Не все я въ мірѣ ненавидѣлъ,
Не все я въ мірѣ презиралъ.

Пушкинъ.

Цезура находится здѣсь только въ первомъ стихѣ каждаго изъ трехъ куплетовъ. Въ первыхъ двухъ она помѣщается послѣ перваго слога третьей стопы (послѣ словъ «эдема» и «отрицанья»), въ третьемъ—послѣ второго слога второй стопы (послѣ слова «рекъ»).

§ 3. Кромѣ разсмотрѣннаго выше *ритма удареній* (его называютъ *тоническимъ*[1]), въ нашей стихотворной рѣчи имѣютъ мѣсто и другіе ритмическіе элементы. Это именно: 1) *риѳма* и 2) *дѣленіе стихотворной рѣчи на части, которыя одна другой отвѣчаютъ, ритмуютъ между собою.*

Риѳма есть *созвучіе слоговъ*, соблюдаемое большею частью только на концѣ стиховъ (иногда и въ серединѣ). Риѳмы съ удареніемъ на послѣднемъ слогѣ принято называть «мужскими»; риѳмы съ удареніемъ на предпослѣднемъ слогѣ—«женскими»; наконецъ, есть риѳмы, гдѣ ударѐніе падаетъ на третій отъ конца слогъ,—онѣ называются «дактилическими». Примѣры:

Въ дверяхъ эдема ангелъ *нѣжный* (жен.)
Главой поникшею *сіялъ* (муж.),
А демонъ мрачный и *мятежный* (жен.)
Надъ адской бездною *блуждалъ* (муж.)

---

[1]) Греч. τόνος—ударѐніе.

Я Матерь Божія, нынѣ съ *молитвою*
Предъ Твоимъ образомъ, свѣтлымъ *сіяніемъ*
Не о спасеніи, не передъ *битвою*,
Не съ благодарностью иль *покаяніемъ*...

Дактилическія.

Лермонтовъ.

Стихи безъ риѳмы называются «*бѣлыми*».

Дѣленіе стихотворной рѣчи на ритмующія между собою части сводится къ слѣдующему:

а) Она распадается на *куплеты* (обыкновенно по 4 стиха въ каждомъ), на *строфы* (по 6 и болѣе въ каждой), на *октавы* (по 8 стиховъ).

б) Внутри каждой части соблюдается извѣстный порядокъ, какъ-то: одинаковое число слоговъ въ ритмующихъ между собою стихахъ (напр., въ первомъ и третьемъ стихахъ куплета и въ его второмъ и четвертомъ стихахъ), правильное распредѣленіе риѳмъ, такъ, чтобы риѳмовали стихи, отвѣчающіе другъ другу по числу слоговъ.

Въ *октавѣ* ритмуютъ и риѳмуютъ стихи 1-й, 3-й и 5-й между собою, 2-й, 4-й и 6-й между собою, а 7-й и 8 образуютъ какъ бы заключительный аккордъ. Напримѣръ:

Гармонія стиха божественныя тайны
Не думай разгадать по книгамъ мудрецовъ:
У брега сонныхъ водъ, одинъ бродя случайно,
Прислушайся душой къ шептанью тростниковъ,
Дубравы говору; ихъ звукъ необычайный
Прочувствуй и пойми... Въ созвучіи стиховъ
Невольно съ устъ твоихъ размѣрныя октавы
Польются звучныя, какъ музыка дубравы.

Майковъ.

Сонетъ (форма, заимствованная изъ итальянской поэзіи), который, какъ и октава, обыкновенно имѣетъ ямбическій размѣръ, состоитъ большею частью изъ четырехъ куплетовъ, изъ которыхъ первые два образуютъ октаву (по 4 стиха въ куплетѣ), а два остальные заключаютъ въ себѣ (каждый) по 3 стиха, слѣдовательно, всего 6, риѳмующихъ большею частью такъ: первый со вторымъ, третій съ пятымъ, четвертый съ шестымъ.

Вотъ образецъ:

Суровый Дантъ не презиралъ сонета;
Въ немъ жаръ любви Петрарка изливалъ;
Игру его любилъ творецъ Макбета;
Имъ скорбну мысль Камоэнсъ облекалъ.
И въ наши дни плѣняетъ онъ поэта:
Вордсвордъ его орудіемъ избралъ,
Когда вдали отъ суетнаго свѣта,
Природы онъ рисуетъ идеалъ.
Подъ сѣнью горъ Тавриды отдаленной
Пѣвецъ Литвы въ размѣръ его стѣсненный
Свои мечты мгновенно заключалъ.
У насъ еще его не знали дѣвы,
Какъ для него ужъ Дельвигъ забывалъ
Гексаметра священные напѣвы.

Пушкинъ.

§ 4. Тоническое стихосложеніе установилось въ русской литературѣ впервые въ концѣ 30-хъ годовъ XVIII вѣка. Первыми опытами (если не считать стихотворныхъ упражненій Тредьяковскаго) были оды Ломоносова («Ода Фенелона», 1738 г., «Ода на взятіе Хотина», 1739 г. съ приложеніемъ «Письма о правилахъ россійскаго стихотвор-

ства»[1]). Примѣру Ломоносова послѣдовали и другіе стихотворцы XVIII вѣка (Сумароковъ, Державинъ и др.). Дальнѣйшею разработкою и усовершенствованіемъ стихотворной формы русская поэзія обязана *Жуковскому*, *Батюшкову*, *Крылову*, *Грибоѣдову* и, въ особенности, *Пушкину*.

У Пушкина стихотворная рѣчь (несмотря на нѣкоторые дефекты, неправильности языка и ударенія, архаизмы грамматическихъ формъ) достигла той степени совершенства, той силы и гибкости, благодаря которымъ она и могла явиться достойнымъ органомъ геніальнаго творчества величайшаго изъ нашихъ поэтовъ.

Любопытно отмѣтить, что какъ въ XVIII вѣкѣ, такъ и въ первой половинѣ XIX въ нашей стихотворной рѣчи рѣшительное преобладаніе выпало на долю *ямба*. Ямбами написаны оды Ломоносова и Державина, трагедіи Сумарокова, Озерова и др., поэмы Хераскова, басни Крылова, «Горе отъ ума» Грибоѣдова и т. д. Въ лирической поэзіи Пушкина подавляющее большинство пьесъ также написано ямбомъ. Этотъ же размѣръ онъ избралъ и для поэмъ, «Евгенія Онѣгина», для «Бориса Годунова» и «драматическихъ опытовъ». Пьесъ, написанныхъ стихами другихъ размѣровъ, у него сравнительно немного[2]). То же самое нужно сказать о Лермонтовѣ и о всей плеядѣ поэтовъ

---

[1]) Аналогичная работа Тредьяковскаго «Способъ къ сложенію Россійскихъ стиховъ» появилась еще въ 1735 г., и Тредьяковскому безспорно принадлежитъ починъ въ этомъ дѣлѣ, т.-е. въ переходѣ отъ силлабическаго стихосложенія къ тоническому.

[2]) «Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ» (амфибрахій), «Утопленникъ» (хорей), «Донъ» (хорей), «Делибашъ» (хорей), «Дорожныя жалобы» (хорей), «Бѣсы» (хорей), «Пью за здравіе Мери» (анапестъ), «Я здѣсь, Инезилья» (амфимбрахій), «Предъ испанкой благородной» (хорей), «Римма», «Трудъ» и др. (гекзаметръ съ пентаметромъ), «Будрысъ и его сыновья» (анапестъ), «Родригъ» (хорей) и нѣк. др.

пушкинскаго и послѣдующаго времени (Веневитиновъ, Языковъ, Баратынскій, Бенедиктовъ, Клюшниковъ, Красовъ, Майковъ и др.).

Прямую противоположность такой картинѣ представляетъ собою поэзія *Некрасова*, гдѣ преобладаютъ другіе размѣры, въ особенности *анапестъ*, излюбленный стихъ Некрасова («Размышленіе у параднаго подъѣзда», «Убогая и нарядная», «О погодѣ», «Балетъ» [1]), «Недавнее время», «Крестьянскія дѣти» и много лирическихъ пьесъ, какъ, напр., «Не рыдай такъ безумно надъ нимъ» и др.). Въ поэмѣ «Морозъ-красный носъ» чередуются *анапестъ* (въ «Посвященіи»), *амфибрахій* (часть I и большинство строфъ II-й части), *дактиль* (въ строфахъ XX—XXVIII второй части). Дактилями написаны: «Саша», «Въ больницѣ» и др.; хореями—«Коробейники», «Власъ», «Княгиня», «Школьникъ», «Забытая деревня» и др. Ямбами написаны изъ большихъ вещей «Несчастные», «Поэтъ и гражданинъ», «Кому на Руси жить хорошо», а также рядъ лирическихъ пьесъ («Тяжелый крестъ достался ей на долю», «Не говори, что молодость сгубила» и др.).

Послѣ Некрасова, въ поэзіи второй половины XIX вѣка, анапестъ, амфибрахій, дактиль и хорей получаютъ замѣтно больше распространенія, чѣмъ это было раньше, и ограничиваютъ въ извѣстной мѣрѣ господство ямба, который, однако, все еще остается одною изъ наиболѣе распространенныхъ и, такъ сказать, «ходкихъ» формъ нашей стихотворной рѣчи.

Особое мѣсто въ ней должно быть отведено подражаніямъ народному стиху или попыткамъ его переработки. Сюда относится стихотворная форма нѣкоторыхъ

---

[1]) Кромѣ извѣстныхъ «куплетовъ» («Я былъ престранныхъ правилъ»), написанныхъ ямбомъ.

сказокъ Пушкина, «Пѣсня о купцѣ Калашниковѣ и молодомъ опричникѣ» Лермонтова, нѣкоторыя пѣсни Кольцова.

Народный стихъ (въ былинахъ и др. произведеніяхъ народной поэзіи) также основанъ на тоническомъ принципѣ (на чередованіи ударяемыхъ и неударяемыхъ слоговъ), но тутъ не примѣнимо дѣленіе на стопы и различеніе ямбовъ, хореевъ и т. д. Стихъ упорядоченъ иначе. Онъ дѣлится цезурою на двѣ части; каждая изъ нихъ имѣетъ два ритмическихъ ударенія, размѣщающихся слѣдующимъ образомъ: въ первомъ полустишьи первое ритмическое ударѐніе помѣщается ближе къ началу (на второмъ, на третьемъ слогѣ, иногда на четвертомъ), второе, добавочное,—ближе къ концу (на второмъ или третьемъ отъ конца); оба ударенія совпадаютъ съ грамматическими, т.-е. падаютъ на тѣ же слоги, къ которымъ они пріурочены въ данныхъ словахъ, внѣ стиха; во второмъ полустишьи первое ритмическое ударѐніе, также совпадающее съ грамматическимъ, падаетъ обыкновенно на одинъ изъ первыхъ трехъ слоговъ, а второе, большею частью несовпадающее съ грамматическимъ, падаетъ на послѣдній слогъ стиха. Вотъ примѣры, гдѣ первое—главное — ритмическое ударѐніе обозначено знакомъ ˊ а второе—добавочное или дополнительное—знакомъ ˋ:

Во сто́льномъ го̀родѣ || Кіевѣ
У ла́скова князя || Владимі̀ра.
У великаго князя || вечеринка была̀.

(Въ послѣднемъ примѣрѣ добавочное ударѐніе на концѣ стиха совпадаетъ съ грамматическимъ ударѐніемъ слова «была»; въ первыхъ двухъ они не совпадаютъ).

Прише́лъ молодѐцъ || на поче́стенъ пиръ,
Крестилъ онъ лицѐ || свое бѣлоѐ...
Тому сну молодѐцъ || онъ повѣрова̀лъ...

Ино кинусь я, мòлодецъ, || въ быстру рѣку:
Полóщь мое тѣло || быстрá рѣкà!
Полетѣлъ молодéцъ || яснымъ сóколòмъ,
А Гóре за нимъ || бѣлымъ крéчетòмъ...

Чтобы понять этотъ ритмическій строй, надо знать, что народные стихи не читаются и не декламируются, а поются, и при пѣніи указанныя ритмическія ударенія выступаютъ съ тою отчетливостью, при которой составныя части стиха сливаются въ гармоническое цѣлое [1]).

Тоническое, т.-е. основанное на ударенiи, стихосложеніе свойственно языкамъ, въ которыхъ удареніе не пріурочено къ опредѣленному слогу, гдѣ оно, въ разныхъ словахъ, падаетъ на различные слоги. Такъ это въ русскомъ и въ нѣмецкомъ.

Но въ языкахъ, гдѣ удареніе привязано къ опредѣленному слогу (во французскомъ—къ послѣднему, въ чешскомъ—къ первому, въ польскомъ—къ предпослѣднему), тоническое стохосложеніе представляетъ большія трудности. Этимъ языкамъ свойственно стихосложеніе, основанное на другомъ началѣ, именно *на числѣ слоговъ*. Оно называется *силлабическимъ*. У насъ писали силлабическими стихами, подражая польскому стихосложенію, въ XVII и еще въ началѣ XVIII вѣка. Такъ написаны, между прочимъ, сатиры Кантемира. Вотъ образчикъ:

---

[1]) Ритмъ нашего народнаго стиха былъ впервые открытъ и объясненъ академикомъ *Ѳ. Е. Коршемъ* («Извѣстія отдѣленія русск. языка и словесности Академіи Наукъ», 1896 г., т. I, кн. I, «О русскомъ народномъ стихосложеніи». См. также въ «Сборникѣ отдѣленія русск. языка и словесности», 1907 г. новое изданіе «Повѣсти о горѣ-злосчастьи» съ транскрипціей текста по системѣ Ѳ. Е. Корша, **откуда я и взялъ примѣры**).

Уме недозрѣлый, || плодъ недолгой науки!
Покойся, не понуждай || къ перу мои руки...

Если раздѣлить на стопы, то выйдетъ сочетаніе разныхъ стопъ, какъ въ прозѣ. Удареніе не играетъ здѣсь никакой роли. Стихъ состоитъ изъ 13 слоговъ, ударяемыхъ и неударяемыхъ, имѣетъ цезуру, и каждые два стиха риѳмуютъ. Выходитъ нѣчто въ родѣ слегка размѣренной прозы.

Въ языкахъ, гдѣ послѣдовательно различаются *долгіе* и *краткіе* слоги, примѣнимо стихосложеніе, извѣстное подъ названіемъ *метрическаго* или *количественнаго* [1]). Стихъ дѣлится на стопы, какъ и при тоническомъ стихосложеніи, но характеръ стопы зависитъ не отъ ударенія, а отъ «количества» гласныхъ, т.-е. отъ того, какъ чередуются или сочетаются долгіе и краткіе слоги. Такъ это въ греческомъ и латинскомъ. Вотъ важнѣйшія метрическія стопы:

Дактиль:—ᴗᴗ (долгій слогъ и два короткихъ).
Трохей:—ᴗ (долгій и короткій).
Спондей———(два долгихъ).
Ямбъ: ᴗ—(короткій и долгій).
Анапестъ: ᴗᴗ—(два короткихъ и одинъ долгій).
Амфибрахій: ᴗ—ᴗ (короткій, долгій, короткій).

Классическій гексаметръ, составленный изъ пяти дактилей, часто замѣняемыхъ спондеями (ибо—ᴗᴗ=———, такъ какъ два короткихъ равносильны одному долгому), и одного (шестого) трохея (или спондея), имѣетъ схему:

—ᴗᴗ | —ᴗᴗ | —ᴗᴗ | —ᴗᴗ | —ᴗᴗ | —ᴗ

Схема пентаметра такова:

— ᴗᴗ | — ᴗᴗ | — || — ᴗᴗ | — ᴗᴗ | —

[1]) Терминомъ «количество» обозначается различеніе долгихъ краткихъ гласныхъ.

При замѣнѣ въ гексаметрѣ дактиля спондеемъ (чаще всего въ первыхъ трехъ стопахъ) получается:

— — | — — | — — | — ∪∪ | —∪.

Цезура падаетъ обыкновенно на третью стопу, но можетъ находиться и въ другихъ мѣстахъ.

Въ пентаметрѣ цезура всегда находится на одномъ и томъ же мѣстѣ (послѣ долгаго слога, слѣдующаго за второй стопой), раздѣляя стихъ на двѣ равныя части.

§ 5. **Слогъ**. Основныя свойства *слога,* т.-е. склада прозаической рѣчи, въ разныхъ языкахъ различны и обусловливаются грамматическими (преимущественно синтактическими) и ритмическими особенностями каждаго языка. Звуковые эффекты фразы и ея конструкція, напр., въ нѣмецкомъ языкѣ, совсѣмъ не тѣ, что во французскомъ, и съ этой точки зрѣнія слогъ, свойственный первому, рѣзко отличается отъ слога, свойственнаго второму.—Но въ предѣлахъ одного и того же языка слогъ видоизмѣняется отъ человѣка къ человѣку; каждый изъ насъ имѣетъ свой личный, индивидуальный складъ рѣчи, и каждый писатель обладаетъ своимъ особымъ слогомъ.

Индивидуальныя черты слога могутъ быть, въ зависимости отъ различныхъ обстоятельствъ, выражены сильнѣе и слабѣе. У выдающихся писателей онѣ выступаютъ очень ярко: мы не смѣшаемъ слогъ Пушкина со слогомъ Гоголя, прозу Тургенева съ прозой Достоевскаго.

Но есть извѣстныя преграды, которыми ограничивается разнообразіе слога; есть литературныя условія, въ силу которыхъ устанавливается нѣкоторое единство или однородность рѣчи. Важнѣйшія изъ этихъ условій суть слѣдующія:

1) *Манера писать, установившаяся, подъ тѣми или другими вліяніями, въ данную эпоху.* Такъ, у насъ различается слогъ 10-хъ и 20-хъ годовъ (XIX вѣка) отъ слога

30-хъ и 40-хъ; есть нѣкоторая разница между литературной манерой (въ слогѣ), господствовавшей въ 50 и 60 годахъ, и тою, которая установилась позже. Конечно, индивидуальныя черты слога, особенно у писателей, одаренныхъ большимъ литературнымъ талантомъ, все-таки обнаруживаются, какъ бы борясь съ господствующей манерой, перерабатывая ее по-своему.—Въ свою очередь, и эта общая манера поддерживается силою подражательности: начинающіе писатели подражаютъ старшимъ, уже пользующимся популярностью писателямъ, маленькіе таланты копируютъ слогъ большихъ.

2) *Требованія, вытекающія изъ самой сути того или другого вида или той или другой формы прозаическаго и поэтическаго творчества.* Такъ напримѣръ, философское творчество предъявляетъ свои требованія, художественное—свои: публицистика плохо ладитъ съ языкомъ философіи или искусства; для ученаго изслѣдованія не годится слогъ романовъ и т. д.—Для каждаго вида поэзіи и прозы есть свой излюбленный и наиболѣе подходящій слогъ, своя манера изложенія.—Индивидуальныя особенности слога, конечно, пробиваются и здѣсь; такъ, напримѣръ, мы узнаемъ характерную манеру Пушкина и въ «Капитанской дочкѣ», и въ «Исторіи Пугачевскаго бунта»; особенности языка Толстого, столь яркія въ его романахъ и повѣстяхъ, даютъ себя чувствовать и въ его статьяхъ по педагогическимъ вопросамъ.

3) *Манера, установившаяся у писателей опредѣленнаго направленія, въ особенности, если эти писатели составляютъ тѣсно сплоченную группу единомышленниковъ.* Они невольно подражаютъ другъ другу и, развивая все тѣ же идеи, пишутъ все тѣмъ же слогомъ. Такое единство рѣчи замѣтно у нашихъ старыхъ славянофиловъ (К. Аксаковъ, Хомяковъ, Ив. Кирѣевскій и др.); литературные кри-

тики 60-хъ годовъ, принадлежавшіе въ школѣ Писарева, писали большею частью легкимъ и изящнымъ слогомъ того же Писарева.

Въ заключеніе мы скажемъ, что слогъ того или другого писателя является продуктомъ, взрощеннымъ на почвѣ, такъ сказать, «натуральнаго слога», присущаго родному языку, но продуктомъ, переработаннымъ воздѣйствіемъ установившейся въ данную эпоху манеры писать, требованіями извѣстнаго вида или формы творчества, вліяніемъ литературной школы, направленій и т. д. И сквозь эту толщу наслоеній пробивается такъ или иначе, болѣе или менѣе замѣтно, индивидуальная складка прозаической рѣчи писателя.

Охарактеризованъ этотъ сложный продуктъ и уловить въ немъ индивидуальныя черты нельзя по отдѣльнымъ фразамъ, по двумъ-тремъ страницамъ, вырваннымъ изъ произведеній писателя. Нужно взять его произведенія въ цѣломъ, сравнить ихъ языкъ, ихъ внѣшнюю литературную форму съ языкомъ и литературною формою другихъ писателей, нужно прослѣдить по возможности главнѣйшія вліянія, отразившіяся на языкѣ писателя. Это работа трудная и долгая.—Но, помимо такой работы, вдумчивое чтеніе произведеній писателя всегда вызываетъ въ насъ извѣстное *представленіе* о его слогѣ; это представленіе можетъ не вполнѣ отвѣчать дѣйствительнымъ качествамъ слога, но оно, съ большею или меньшею точностью, выражаетъ то *впечатлѣніе*, какое произвела на насъ внѣшняя словесная форма произведеній писателя.

Такія впечатлѣнія прежде всего зависятъ отъ грамматической (синтактической) конструкціи рѣчи. Съ этой стороны различаются слѣдующіе виды (или типы) слога:

1) *Слогъ аналитическій,* характеризующійся тѣмъ, что рѣчь разбивается на болѣе или менѣе короткія фразы; пи-

сатель избѣгаетъ сложныхъ и длинныхъ предложеній, періодовъ. Образцомъ такого слога служитъ проза Пушкина; къ этому же типу относится манера Лермонтова, Боборыкина, частью Чехова.

2) *Слогъ синтетическій*, характеризующійся преобладаніемъ сложныхъ предложеній, длинныхъ фразъ, періодовъ. Таковъ стиль Гоголя, Л. Н. Толстого, Гл. Успенскаго.

3) *Слогъ смѣшаннаго характера*, въ которомъ совмѣщаются признаки обоихъ типовъ, т.-е. отрывочныя, короткія фразы чередуются съ сложными предложеніями и ихъ сочетаніями. Такъ писали Тургеневъ, Гончаровъ, Писемскій, Достоевскій.

Приведемъ образчики.

Аналитическій слогъ.

«Я остановился въ трактирѣ; на другой денъ отправился въ славныя тифлисскія бани. Городъ показался мнѣ многолюденъ. Азіатскія строенія и базаръ напомнили мнѣ Кишиневъ. По узкимъ и кривымъ улицамъ бѣжали ослы съ перекидными корзинами; арбы, запряженныя волами, перегорожали дорогу. Армяне, грузины, черкесы, персіяне тѣснились на неправильной площади; между ними молодые усскіе чиновники разъѣзжали верхами на карабахскихъ жеребцахъ. При входѣ въ бани сидѣлъ содержатель, старый персіянинъ»... (*Пушкинъ*, «Путешествіе въ Эрзерумъ», гл. II).

«Кибитка подъѣхала къ крыльцу комендантскаго дома. Народъ узналъ колокольчикъ Пугачева и толпою бѣжалъ за нами. Швабринъ встрѣтилъ самозванца на крыльцѣ. Онъ былъ одѣтъ казакомъ и отростилъ себѣ бороду. Измѣнникъ помогъ Пугачеву вылѣзть изъ кибитки, въ подлыхъ выраженіяхъ изъявляя свою радость и усердіе. Увидя меня, онъ смутился, но вскорѣ оправился, протянулъ мнѣ руку, говоря: «И ты нашъ? Давно бы такъ!»—Я отворотился отъ

него и ничего не отвѣчалъ»... (*Пушкина*, «Капитанская дочка», гл. XII).

«Загариной стало немного получше. Она ходила въ редакцію, а отъ вечерней работы воздерживалась. Первый визитъ ея былъ къ Екатеринѣ Николаевнѣ. Она нашла, что въ ней и въ Борщовѣ чувствуется неловкость. Точно будто они куда-то собирались ѣхать. Екатерина Николаевна избѣгала даже разговора о своемъ новомъ домѣ. Видно было, что въ присутствіи Борщова она не хотѣла позволять себѣ никакихъ изліяній»... (*Боборыкина*, «Дѣльцы», ч. IV, гл. XII).

«Старый Семенъ, прозванный Толковымъ, и молодой татаринъ, котораго никто не зналъ по имени, сидѣли на берегу около костра; остальные три перевозчика находились въ избѣ. Семенъ, старикъ лѣтъ шестидесяти, худощавый и беззубый, но широкій въ плечахъ и на видъ еще здоровый, былъ пьянъ; онъ давно бы уже пошелъ спать, но въ карманѣ у него былъ полуштофъ, и онъ боялся, какъ бы въ избѣ молодцы не попросили у него водки»... (*Чехова*, «Въ ссылкѣ»).

«Колокольчикъ что-то прозвякалъ бубенчикамъ, бубенчики ласково отвѣтили ему. Тарантасъ взвизгнулъ, тронулся, колокольчикъ заплакалъ, бубенчики засмѣялись. Ямщикъ, приподнявшись, два раза хлестнулъ по безпокойной пристяжной, и тройка глухо застучала по пыльной дорогѣ. Городишка спалъ. По обѣ стороны широкой улицы чернѣли дома и деревья, и не было видно ни одного огонька. По небу, усѣянному звѣздами, кое-гдѣ тянулись узкія облака, и тамъ, гдѣ скоро долженъ начаться разсвѣтъ, стоялъ узкій лунный серпъ; но ни звѣзды, которыхъ было много, ни полумѣсяцъ, казавшійся бѣлымъ, не прояснили ночного воздуха. Было холодно, сыро и пахло осенью». (*Чехова*, «Почта»).

Синтетическій слогъ.

«Взбираясь по лѣстницѣ, ведшей къ Петровичу, которая,— надобно отдать справедливость,—была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тѣмъ спиртуознымъ запахомъ, который ѣстъ глаза и, какъ извѣстно, присутствуетъ неотлучно на всѣхъ черныхъ лѣстницахъ петербургскихъ домовъ,—взбираясь по лѣстницѣ, Акакій Акакіевичъ уже подумывалъ о томъ, сколько запроситъ Петровичъ, и мысленно положилъ не давать больше двухъ рублей. Дверь была отворена, потому что хозяйка, готовя какую-то рыбу, напустила столько дыму въ кухнѣ, что нельзя было видѣть даже и самыхъ таракановъ. Акакій Акакіевичъ прошелъ черезъ кухню, незамѣченный даже самою хозяйкою, и вступилъ, наконецъ, въ комнату, гдѣ увидѣлъ Петровича, сидѣвшаго на широкомъ деревянномъ некрашенномъ столѣ и подвернувшаго подъ себя ноги свои, какъ турецкій паша»... (*Гоголь*, «Шинель»).

«Когда Иванъ Ивановичъ пришелъ къ себѣ домой, то онъ долго былъ въ сильномъ волненіи. Онъ, бывало, прежде всего зайдетъ въ конюшню посмотрѣть, ѣстъ ли кобылка сѣно (у Ивана Ивановича кобылка саврасая, съ лысиной на лбу; хорошая очень лошадка); потомъ покормитъ индѣекъ и поросятъ изъ своихъ рукъ и тогда уже идетъ въ покои, гдѣ или дѣлаетъ деревянную посуду (онъ очень искусно, не хуже токаря, умѣетъ выдѣлывать разныя вещи изъ дерева), или читаетъ книжку, печатанную у Любія, Горія и Попова (названія ея Иванъ Ивановичъ не помнитъ, потому что дѣвка уже очень давно оторвала верхнюю часть заглавнаго листка, забавляя дитя), или же отдыхаетъ подъ навѣсомъ. Теперь же онъ не взялся ни за одно изъ всегдашнихъ своихъ занятій. Но, вмѣсто того, встрѣтивши Гапку, началъ бранить, зачѣмъ она шатается безъ дѣла, между тѣмъ какъ она тащила крупу въ кухню; кинулъ палкой

въ пѣтуха, который пришелъ къ крыльцу за обыкновенной подачей, и, когда подбѣжалъ къ нему запачканный мальчишка въ изодранной рубашонкѣ и закричалъ: «Тятя, тятя! дай пряника!»—то онъ ему такъ страшно пригрозилъ и затопалъ ногами, что испуганный мальчишка забѣжалъ Богъ знаетъ куда». (*Гоголь*, «Повѣсть о томъ, какъ поссорился Иванъ Ивановичъ съ Иваномъ Никифоровичемъ», гл. III).

«Пьеръ полтора мѣсяца послѣ вечера Анны Павловны и послѣдовавшей за нимъ безсонной, взволнованной ночи, въ которую онъ рѣшилъ, что женитьба на Эленъ была бы несчастье, и что ему нужно избѣгать ея и уѣхать,— Пьеръ послѣ этого рѣшенія не переѣзжалъ отъ князя Василья и съ ужасомъ чувствовалъ, что каждый день онъ больше и больше въ глазахъ людей связывается съ нею, что онъ не можетъ никакъ возвратиться къ своему прежнему взгляду на нее, что онъ не можетъ и оторваться отъ нея, что это будетъ ужасно, но что онъ долженъ будетъ связать съ нею свою судьбу». (*Л. Толстой*, «Война и миръ), ч. III, гл. II).

Одною изъ принадлежностей синтетическаго слога является такъ назыв. *періодъ*: рядъ предложеній, болѣе или менѣе сложныхъ, сгруппированъ въ одно логическое цѣлое, раздѣленное на двѣ части *паузою* (родъ *прозаической цезуры*); эти двѣ части какъ бы ритмуютъ одна съ другой и по смыслу и по внѣшней формѣ; въ концѣ первой части, приближаясь къ тому мѣсту, гдѣ должна быть пауза, голосъ чтеца повышается и передъ паузой достигаетъ наиболѣе высокой ноты; послѣ паузы идетъ пониженіе голоса.— Вотъ классическій у насъ образецъ періода:

«Ему [1]) не собрать народныхъ рукоплесканій, ему не

---

[1]) Писателю-сатирику, изображающему темныя, отрицательныя явленія жизни.

зрѣть признательныхъ слезъ и единодушнаго восторга взволнованныхъ имъ душъ; къ нему не полетитъ навстрѣчу шестнадцатилѣтняя дѣвушка съ закружившеюся головою и геройскимъ увлеченіемъ; ему не позабыться въ сладкомъ обаяніи имъ же исторгнутыхъ звуковъ; ему не избѣжать, наконецъ, отъ современнаго суда, лицемѣрно-безчувственнаго современнаго суда, который назоветъ ничтожными и низкими имъ дѣланныя созданія, отведетъ ему презрѣнный уголъ въ ряду писателей, оскорбляющихъ человѣчество, придастъ ему качества имъ же изображенныхъ героевъ, отниметъ отъ него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта: || ибо не признаетъ современный судъ, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую изъ презрѣнной жизни, и возвести ее въ перлъ созданія; ибо не признаетъ современный судъ, что высокій восторженный смѣхъ достоинъ стать рядомъ съ высокимъ лирическимъ движеніемъ, и что цѣлая пропасть между нимъ и кривляніемъ балаганнаго скомороха!» (*Гоголь*, «Мертвыя души», ч. I, гл. VII).

Повышеніе голоса достигаетъ высшей точки при произнесеніи словъ «божественное пламя таланта», за которыми слѣдуетъ *пауза* (цезура); послѣ этой остановки идетъ уже пониженіе голоса. Обѣ части представляются какъ бы частями одного не только логическаго, но и *ритмическаго* цѣлаго.

Смѣшанный слогъ, составленный изъ фразъ, какъ аналитической, такъ и синтетической конструкціи.

«Тарантасъ на третьей верстѣ отъ города внезапно въѣхалъ въ мягкій мракъ осиновой рощи, съ шорохомъ и трепетаніемъ незримыхъ листьевъ, съ свѣжей горечью лѣсного запаха, съ неясными просвѣтами, съ перепутанными тѣнями внизу. Луна уже встала на небосклонѣ, красная и широкая, какъ мѣдный щитъ. Вынырнувъ изъ-подъ деревьевъ,

тарантасъ очутился передъ небольшой помѣщичьей усадьбой. Три освѣщенныхъ окна яркими четырехугольниками выступали на переднемъ фасадѣ низенькаго дома, заслонившаго собою дискъ луны; настежь раскрытыя ворота, казалось, не запирались никогда. На дворѣ, въ полумракѣ, виднѣлась высокая кибитка съ привязанными сзади къ балчуку двумя бѣлыми ямскими лошадьми; два щенка, тоже бѣлыхъ, выскочили откуда-то и залились пронзительнымъ, но не злобнымъ лаемъ. Въ домѣ зашевелились люди»... (*Тургеневъ*, «Новь», ч. I, гл. X).

«Забота о пищѣ была первая и главная жизненная забота въ Обломовкѣ. Какія телята утучнялись тамъ къ годовымъ праздникамъ! Какая птица воспитывалась! Сколько тонкихъ соображеній, сколько занятій и заботъ въ ухаживаніи за нею! Индѣйки и цыплята, назначаемые къ именинамъ и другимъ торжественнымъ днямъ, откармливались орѣхами; гусей лишали моціона, заставляли висѣть въ мѣшкѣ неподвижно за нѣсколько дней до праздника, чтобъ они заплыли жиромъ. Какіе запасы были тамъ вареній, соленій, печеній! Какіе меды, какіе квасы варились, какіе пироги пеклись въ Обломовкѣ!

«Итакъ, до полудня все суетилось и заботилось, все жило такою полною, муравьиною, такою замѣтною жизнью.

«Въ воскресеніе и въ праздничные дни тоже не унимались эти трудолюбивые муравьи; тогда стукъ ножей на кухнѣ раздавался чаще и сильнѣе; баба совершала нѣсколько разъ путешествіе изъ амбара въ кухню съ двойнымъ количествомъ муки и яицъ; на птичьемъ дворѣ было болѣе стоновъ и кровопролитій. Пекли исполинскій пирогъ, который сами господа ѣли еще на другой день; на третій и четвертый день остатки поступали въ дѣвичью; пирогъ доживалъ до пятницы, такъ что одинъ совсѣмъ черствый конецъ, безъ всякой начинки, доставался, въ видѣ особой милости,

Антипу, который, перекрестясь, съ трескомъ неустрашимо разрушалъ эту любопытную окаменѣлость, наслаждаясь болѣе сознаніемъ, что это господскій пирогъ, нежели самымъ пирогомъ, какъ археологъ, съ наслажденіемъ пьющій дрянное вино изъ черепка какой-нибудь тысячелѣтней посуды». (*Гончаровъ*, «Обломовъ», ч. I, гл. IX).

«Было это приблизительно около полудня знойнаго и тихаго іюньскаго дня. Въ глубокомъ молчаніи сидѣли мы съ братомъ на заборѣ, подъ тѣнью развѣсистаго серебристаго тополя, и держали въ рукахъ удочки, крючки которыхъ были опущены въ огромную бадью съ загнившей водой. О назначеніи жизни въ то время мы не имѣли еще даже отдаленнаго понятія, и, вѣроятно, по этой причинѣ вотъ уже около недѣли любимымъ нашимъ занятіемъ было — сидѣть на заборѣ, надъ бадьей, съ опущенными въ нее крючками изъ простыхъ мѣдныхъ булавокъ и ждать, что вотъ-вотъ, по особой къ намъ милости судьбы, въ этой бадьѣ и на эти удочки клюнетъ у насъ «настоящая», живая рыба.—Правда, уголокъ двора, гдѣ помѣщалась эта бадья, и самъ по себѣ, даже и безъ живой рыбы, представлялъ много привлекательнаго и заманчиваго. Среди садовъ, огородовъ, сараевъ, дворниковъ, домовъ и флигелей, составлявшихъ совокупность близко извѣстнаго намъ мѣста,—этотъ уголокъ вырѣзался какъ-то такъ удобно, что никому и ни на что не былъ нуженъ; поэтому мы чувствовали себя полными его обладателями, и никто не нарушалъ здѣсь нашего одиночества». (*Короленко*, «Парадоксъ», I).

Этотъ родъ слога—самый распространенный, мы найдемъ его у всѣхъ писателей. Аналитическая конструкція смѣняетъ синтетическую и наоборотъ—иногда по требованію смысла (содержанія) рѣчи, чаще подъ вліяніемъ настроенія, овладѣвшаго въ данную минуту писателемъ или

имъ изображаемаго, наконецъ, въ видахъ наибольшей изобразительности.

Для примѣра приведемъ слѣдующее мѣсто изъ разсказа Тургенева «Конецъ Чертопханова»,—мѣсто, гдѣ изображено отчаяніе Чертопханова, овладѣвшее имъ, когда у него украли любимаго коня.

«— Украли! Перфишка! Перфишка! Украли! — заревѣлъ онъ благимъ матомъ. Казачекъ Перфишка кубаремъ, въ одной рубашкѣ, вылетѣлъ изъ чулана, въ которомъ спалъ.

Словно пьяные, столкнулись оба—и баринъ и единственный его слуга—посреди двора; словно угорѣлые, завертѣлись они другъ передъ другомъ. Ни баринъ не могъ растолковать, въ чемъ было дѣло; ни слуга не могъ понять, чего требовалось отъ него. «Бѣда! бѣда»! лепеталъ Чертопхановъ. «Бѣда, бѣда», повторялъ за нимъ казачокъ. «Фонарь! подай, зажги фонарь! Огня! Огня!» вырвалось, наконецъ, изъ замиравшей груди Чертопханова. Перфишка бросился въ домъ.

Но зажечь фонарь, добыть огня было нелегко: сѣрныя спички въ то время считались рѣдкостью на Руси; на кухнѣ давно погасли послѣдніе уголья—огниво и кремень не скоро нашлись и плохо дѣйствовали. Съ зубовнымъ скрежетомъ вырвалъ ихъ Чертопхановъ изъ рукъ оторопѣлаго Перфишки, сталъ высѣкать огонь самъ: искры сыпались обильно, еще обильнѣе сыпались проклятія и даже стоны,—но трутъ либо не загорался, либо погасалъ, несмотря на дружныя усилія четырехъ напряженныхъ щекъ и губъ! Наконецъ, минутъ черезъ пять, не раньше, затеплился сальный огарокъ на днѣ разбитаго фонаря, и Чертопхановъ, въ сопровожденіи Перфишки, ринулся въ конюшню, поднялъ фонарь надъ головою, оглянулся...

Все пусто!—Онъ выскочилъ на дворъ, обѣжалъ его во

всѣхъ направленіяхъ — нѣтъ коня нигдѣ!»... (*Тургеневъ*, «Конецъ Чертопханова», VII).

---

§ 6. Какъ стихотворная рѣчь, такъ и прозаическая можетъ быть болѣе или менѣе пріятною для слуха. Мы отличаемъ хорошій, звучный стихъ отъ плохого, неблагозвучнаго; мы различаемъ плавную, легкую, гармоническую прозу отъ прозы некрасивой, тяжелой, негармоничной.

Съ этой точки зрѣнія установилась и оцѣнка литературныхъ талантовъ, которую не слѣдуетъ смѣшивать съ оцѣнкою таланта художественнаго, научнаго, философскаго, публицистическаго и т. д. Дѣло идетъ лишь о *внѣшней словесной формѣ*, объ умѣніи владѣть стихомъ и прозой, о виртуозности въ стихосложеніи и въ слогѣ. Есть первоклассные художники, которые въ мастерствѣ стиха и слога уступаютъ посредственнымъ; есть великіе мыслители, пишущіе тяжелымъ, некрасивымъ языкомъ. И наоборотъ, иной плохой поэтъ оказывается блестящимъ стихотворцемъ, иной плохой мыслитель — превосходнымъ стилистомъ. Но нерѣдко оба таланта — творчества и словесной формы—совмѣщаются: такъ это было у Пушкина, у Тургенева, у Гончарова, у Чехова, у Бѣлинскаго, у Добролюбова. — У Гоголя бросается въ глаза неровность стиля: въ однихъ произведеніяхъ его слогъ нескладенъ, некрасивъ, мѣстами грамматически плохъ, въ другихъ (напримѣръ, въ «Мертвыхъ душахъ»)—онъ значительно лучше и нерѣдко возвышается до удивительной стройности, силы и благозвучности (какъ, напримѣръ, въ вышеприведенномъ «періодѣ»).—Л. Толстой, одинъ изъ величайшихъ художниковъ міра, всегда писалъ неправильнымъ и некрасивымъ слогомъ. Не блещетъ красотами и слогъ Достоевскаго.

Но, помимо красоты или благозвучности стиха и слога, нужно имѣть въ виду и другія стороны рѣчи. Это прежде

всего *богатство* словъ, выраженій, оттѣнковъ рѣчи, которыми владѣетъ писатель. Можно фигурально назвать это обиліемъ и разнообразіемъ «красокъ». Всѣ выдающіеся писатели въ большей или меньшей мѣрѣ обнаруживаютъ такую способность — располагать и пользоваться богатствами родного языка. У насъ въ этомъ отношеніи первыя мѣста принадлежатъ Пушкину, Тургеневу, Гончарову, Писемскому, Л. Н. Толстому, Герцену, Чехову. Другая, также очень важная сторона,—это *точность* выраженія, не допускающая неправильнаго пониманія того, что говоритъ писатель.—Пушкинъ и Лермонтовъ въ стихахъ и въ прозѣ, Гоголь, Тургеневъ, Гончаровъ, Писемскій и др. въ прозѣ достигали той степени точности выраженія и изображенія, дальше которой, казалось, нельзя было итти. Но Л. Н. Толстой пошелъ еще дальше: онъ сумѣлъ найти ясныя и точныя выраженія для мельчайшихъ и сложнѣйшихъ движеній души человѣческой. Въ этомъ отношеніи отчасти соперничаетъ съ нимъ (но только въ узкой сферѣ ненормальныхъ, болѣзненныхъ душевныхъ явленій) Достоевскій.

Наконецъ есть и еще одна сторона словесной формы, которую слѣдуетъ принять въ соображеніе. Это—*сжатость* изложенія. Не всѣ (даже изъ числа великихъ писателей) обладаютъ этимъ драгоцѣннымъ качествомъ. У насъ въ высокой степени обладали имъ Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, Тургеневъ, Чеховъ. Другіе и прежде всего Л. Толстой, Достоевскій и Гончаровъ, писали далеко не сжато у нихъ много растянутости, повтореній, длиннотъ. Толстой достигъ значительной сжатости только въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ позднѣйшаго времени, какъ, напримѣръ, въ «Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Чѣмъ люди живы» и др. Писемскій далъ образцы сжатости въ нѣкоторыхъ очеркахъ изъ народнаго быта («Плотничья артель», «Питерщикъ»).

Этимъ терминомъ «сжатость» обозначается явленіе болѣе сложное, чѣмъ это можетъ показаться на первый взглядъ. Внѣшняя форма тѣсно связана съ внутренней, съ самимъ процессомъ мысли. Суть дѣла сводится здѣсь къ *сгущенію* самой мысли и къ воплощенію ея въ соотвѣтственную форму, которая, однако, вовсе не сжимаетъ мысль, не укорачиваетъ ее, а только служитъ внѣшнимъ знакомъ ея напряженности, ея интенсивности. Словъ мало, но каждое слово говоритъ много. На нѣсколькихъ страницахъ сказано столько, что, при пространномъ изложеніи, содержаніе растянулось бы на десятки или даже сотни страницъ. Но если въ самомъ дѣлѣ это сдѣлать, растянуть, то выйдетъ разжиженіе мысли.

Образцами *сгущенія мысли* служатъ у насъ такія вещи Пушкина, какъ «Моцартъ и Сальери», «Скупой рыцарь», разсказы въ прозѣ (въ особенности «Арапъ Петра Великаго»), «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвыя души», «Шинель», «Старосвѣтскіе помѣщики» Гоголя, большинство романовъ и повѣстей Тургенева и разсказовъ Чехова [1].—Во французской литературѣ великимъ мастеромъ «сгущенія мысли» былъ Мопассанъ

Эти художники обладали великимъ искусствомъ творить такъ, чтобы, по выраженію поэта, «словамъ было тѣсно а мыслямъ просторно».

Стиль. Слово «стиль» (гр. στύλος, лат. stylus—заостренная палочка, которою древніе писали на дощечкахъ, покрытыхъ воскомъ; метонимично — *стиль, слогъ*) часто употребляется—какъ синонимъ слова «слогъ». Можно сказать, напр., вмѣсто «слогъ Карамзина»—«стиль Карамзина». Но тотъ же терминъ употребляется нерѣдко въ

---

[1] У послѣдняго въ этомъ отношеніи поразительны разсказы Крыжовникъ», «Человѣкъ въ футлярѣ», «Архіерей» и мн. др.

нѣсколько иномъ, болѣе узкомъ значеніи. А именно, подъ «стилемъ» понимаютъ не всякій слогъ, а только такой, который подвергся искусственной обработкѣ, при чемъ эта искусственность можетъ быть непреднамѣренной. При такой обработкѣ натуральныя особенности слога писателя, какъ положительныя, такъ и отрицательныя, выступаютъ съ большей отчетливостью: писатель, намѣренно или ненамѣренно, усиливаетъ ихъ, «подчеркиваетъ», «*стилизуетъ*» свой слогъ. Стилизація слога можетъ быть болѣе или менѣе значительной. Очень ярко выступаетъ она, напр., у Карамзина (въ особенности въ «Исторіи Государства Россійскаго»), у Гоголя (преимущественно въ «Мертвыхъ душахъ»), въ прозѣ Пушкина, у Герцена, у Боборыкина.

Если натуральный слогъ писателя принадлежитъ къ аналитическому типу, то въ стилизованномъ видѣ этотъ типъ выступитъ съ большею яркостью: писатель будетъ послѣдовательно разлагать свою рѣчь на короткія фразы. Если натуральный слогъ писателя принадлежитъ къ синтетическому типу, то въ стилизованной формѣ эта особенность обнаружится стремленіемъ, по возможности избѣгать, короткихъ фразъ, писать сложными и составными предложеніями, періодами.

Къ числу особенностей слога относятся и тѣ, которыя называются *лексическими* (словарными). Такъ, напр., есть писатели, обнаруживающіе пристрастіе къ иностраннымъ словамъ и терминамъ («генерація» вмѣсто «поколѣніе», «эволюція» — «развитіе», «нюансъ»—«оттѣнокъ», «демонстрировать» — «доказывать», «спекуляція» — «умозрѣніе», «эрудиція»—«ученость, образованность» и т. д.). Стилизованная рѣчь такихъ писателей обычно пестритъ множествомъ иностранныхъ словъ, которыя съ удобствомъ можно было бы замѣнить русскими. — Противоположная черта, это—склонность къ *неологизмамъ*, т. е. къ составленію

новыхъ словъ изъ корней родного языка. Пока такія слова еще не вошли во всеобщее употребленіе и являются новшествомъ, они придаютъ языку писателя характеръ стилизованности. Когда же они станутъ обычными, общепринятыми, то этотъ отпечатокъ исчезнетъ. Такъ, въ свое время Карамзинъ ввелъ рядъ новыхъ—русскихъ—словъ, каковы «промышленность», «будущность» и др., и они были однимъ изъ признаковъ или особенностей стиля Карамзина; въ настоящее время они уже не производятъ на насъ такого впечатлѣнія, потому что для насъ это—слова обиходныя, привычныя.—Къ числу особенностей стиля нужно отнести и невольное введеніе въ рѣчь оборотовъ, несвойственныхъ нашему языку, заимствованныхъ изъ иностранныхъ языковъ, чаще всего изъ французскаго. Въ послѣднемъ случаѣ ихъ называютъ «галлицизмами» (отъ имени «Галлія»—Франція). Такихъ оборотовъ довольно много у Пушкина, у Герцена, у Л. Н. Толстого. Вотъ нѣсколько примѣровъ:

«Онъ имѣлъ именно тотъ умъ, который нравится женщинамъ: *умъ приличія* и *наблюденія*...» (Пушкинъ, «Метель»).—«Онъ пріѣхалъ... въ свои помѣстья, находившіяся *по сосѣдству деревни* Марьи Гавриловны» (тамъ же) [1]).—«На другой день... мы спрашивали уже, живъ ли еще поручикъ, какъ самъ онъ явился между нами; мы *сдѣлали ему тотъ же вопросъ*» (Пушкинъ, «Выстрѣлъ»).—«*Я увидѣлъ необходимость* перемѣнить разговоръ...» (Пушк., «Капит. дочка», XI) [2]).—«...Я испытывала новое для меня

---

[1]) Въ такихъ выраженіяхъ род. пад. не въ духѣ русск. яз. (это французскій оборотъ). Мы скажемъ: по сосѣдству *съ деревней, приличный и наблюдательный* умъ.

[2]) «*Сдѣлать* вопросъ» (вм. *задать*), «*увидѣлъ* необходимость» (вм. увидѣлъ, что необходимо...) отзываются французскимъ словосочетаніемъ.

чувство гордости и самодовольства, когда, *входя* на балъ. всѣ глаза обращались на меня...» (Л. Н. Толстой, «Семейное счастье», ч. II, гл. II).—«*Накурившись*, между солдатами завязался разговоръ» (Л. Н. Толстой, «Хаджи Муратъ», II) [3].

Упомянемъ еще объ *архаизмахъ*, т.-е. о словахъ и формахъ, взятыхъ изъ стараго русскаго и изъ церковно-славянскаго, напр., *вѣжды, врата, десница, длань* и т. д., а также о словахъ, хотя и принадлежащихъ современному языку, но уже устарѣлыхъ, выходящихъ изъ обихода, напр., *сей, оный, вотще* и др. Если писатель введетъ въ свою рѣчь этого рода слова и формы, то это будетъ одною изъ особенностей его стиля,—придастъ ему особый колоритъ.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

Словарь важнѣйшихъ терминовъ теоріи словесности.

Аллегорія (гр. ἀλληγορία—иносказаніе) принадлежитъ къ числу троповъ и можетъ разсматриваться какъ разновидность метафоры: имѣя въ виду изобразить или охарактеризовать предметъ А, поэтъ, не упоминая о немъ, говоритъ о другомъ предметѣ, Б, рисуя его въ такихъ чертахъ, которыя даютъ намъ возможность угадать, что дѣло идетъ именно о предметѣ А.—Чѣмъ отличается аллегорія синекдохи и метоніміи? Тѣмъ, что между двумя пред-

[3]) «Вольное» дѣепричастіе, какъ во французскомъ.

метами, А и Б, нѣтъ никакой связи,—это предметы совершенно разные, между тѣмъ какъ въ синекдохѣ Б есть часть А или, наоборотъ, Б—цѣлое, А—его часть, въ метониміи Б есть принадлежность А, мѣсто, гдѣ находится А и т. д. Яркими образчиками аллегоріи служатъ евангельскія притчи, а также басни (говорится о животныхъ или о растеніяхъ, а подразумѣваются люди).

Антитеза—сопоставленіе словъ съ противоположными значеніями, напр., *добро* и *зло, черное* и *бѣлое, свѣтъ* и *мракъ*. Въ лирикѣ антитеза содѣйствуетъ осуществленію внутренняго гармоническаго ритма. Такъ у Лермонтова:

Но спятъ усачи-гренадеры
Въ долинѣ, гдѣ Эльба шумитъ,
Подъ снѣгомъ холодной Россіи,
Подъ знойнымъ пескомъ пирамидъ...
(«Воздушн. корабль»).

Тёплой заступницѣ міра *холоднаго...*
Въ утро ли шумное, въ ночь ли безгласную...
(«Я, Матерь Божія, нынѣ съ молитвою..»)

У Державина:

Я—царь, я—рабъ, я—червь, я—богъ!
(Ода «Богъ»).

Архаизмы—старинныя или устарѣлыя слова и грамматическія формы. У насъ они берутся изъ церковно-славянскаго и изъ стараго русскаго. Архаизмы служатъ для стилизаціи слога и нерѣдко получаютъ художественное значеніе.—Примѣры: и *виждь* и *внемли...*» (Пушк.. «Пророкъ»).— И *азъ, иже* кровь въ непрестанныхъ бояхъ за *тя аки* воду *ліяхъ* и *ліяхъ*... (А. К. Толстой. «В. Шибановъ»).

Варваризмы — слова взятыя, безъ особой надобности, изъ чужихъ языковъ (напр., въ XVIII вѣкѣ говорили «*викторія*» вмѣсто «побѣда», «*фортеція*» вмѣсто «крѣпость», «*баталія*» вмѣсто «сраженіе»), выраженія, буквально и

неуклюже (а иногда и нелѣпо) переведенныя съ иностраннаго (напр., «*Драпія смѣянныя*»—буквальный переводъ франц. «Précieuses ridicules» (т.-е. «Жеманницы»), заглавіе пьесы Мольера), слова, составленныя изъ чужихъ словъ съ прибавленіемъ русскихъ суффиксовъ и окончаній (въ родѣ «респектабельность», «интервьюировать» и т. п.). Но, разумѣется, когда такія слова входятъ въ обиходъ языка становятся привычными, то они теряютъ характеръ варваризмовъ. Такъ случилось со словами «цивилизація», «реагировать», «интеллигенція», «сентиментальность», «постулировать» и мн. др.

Галлицизмы—слова и обороты, заимствованныя изъ французскаго языка.

Гипербола (гр. ὑπερβολή—преувеличеніе) принадлежитъ къ числу такъ назыв. «*фигурѣ*» (см. ниже подъ этимъ словомъ),—намѣренное или невольное преувеличеніе, нерѣдко доходящее до крайности. Гиперболическія выраженія весьма часто встрѣчаются въ обыденной рѣчи, напр., «*тысячу разъ* говорилъ я вамъ, что...», «я приведу вамъ *милліонъ* доказательствъ...», «желаю вамъ прожить еще *100 лѣтъ*...» и т. п.—Гиперболами изобилуетъ стиль Гоголя, напр., «шумъ отъ перьевъ (въ канцеляріи) былъ большой и походилъ на то, *какъ будто бы нѣсколько телѣгъ съ хворостомъ проѣзжали лѣсъ, заваленный на четверть аршина изсохшими листьями*..» («Мерт. души»),—«Стукъ поварскихъ ножей на генеральской кухнѣ *былъ слышенъ еще близъ городской заставы*...» («Коляска»); въ повѣсти «Невскій проспектъ» упоминается о мальчишкахъ, «бѣгущихъ *милліонами* по Невскому проспекту».

Драма *(драматическая форма)*—это такая форма художественныхъ произведеній, которая отличается тѣмъ, что авторъ устраняетъ себя—какъ повѣствователя, разсказчика и предоставляетъ выведеннымъ лицамъ обнару-

живаться самимъ въ рѣчахъ, разговорахъ, поступкахъ.— Терминъ взятъ изъ греческаго языка, гдѣ слово δράμα («дѣйствіе») означаетъ театральное представленіе.—Драма дѣлится на *трагедію* и *комедію*.

Искусство (въ тѣсномъ смыслѣ, т.-е. за вычетомъ лирики), или **художественное творчество,** есть процессъ мышленія, орудующій *образами* и въ нихъ-же воплощающій свои результаты, или итоги.

Лирика есть творчество, основанное на эмоціяхъ, вызываемыхъ дѣйствіемъ гармоническаго ритма.

Литература—совокупность произведеній человѣческаго слова, закрѣпленныхъ письменностью или печатью. Литература есть часть *словесности*, понятіе которой охватываетъ произведенія не только письменныя и печатныя, но и устныя, какъ напр., народныя пѣсни, сказки и т. д.—Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, что, если записать и напечатать любое произведеніе устнаго творчества (напр., народную былину), то оно непремѣнно превратится въ произведеніе литературное. Необходимыми условіями возникновенія литературы и ея отличительными признаками служатъ: 1) появленіе отдѣльныхъ писателей, 2) возникновеніе читающей публики, т.-е. той среды, которая предъявляетъ спросъ на произведенія писателей, 3) образованіе литературнаго языка, 4) возникновеніе и разработка различныхъ литературныхъ формъ и направленій.—Иногда бывало, что произведеніе устнаго творчества становилось, будучи записано, принадлежностью литературы, въ силу особыхъ достоинствъ его или его національнаго значенія. Такъ это случилось въ античныя времена съ поэмами Гомера.

Литотесъ (гр. λιτότης — малость, незначительность)— «фигура» (см. это слово), противоположная гиперболѣ: намѣренное или невольное умаленіе, преуменьшеніе, уничиженіе. Сюда можно отнести выраженія въ родѣ: «безъ

году недѣля», «жизнь человѣка—одинъ мигъ», «ни зги не видать», а также разнаго рода уменьшительныя, какъ напр., «страстишка», «умишко», «людишки» и т. п.

Метафора (гр. μεταφορά—«перенесеніе»)—слова и выраженія, взятыя не въ прямомъ, а въ переносномъ смыслѣ, основанномъ на сравненіи, при чемъ необходимо, чтобы они—въ другихъ случаяхъ—сохраняли и прямое значеніе. Напр., «*золотое сердце*», «*тяжелое горе*»—это метафоры, ибо тѣ же слова сохраняются и въ прямомъ значеніи—въ такихъ выраженіяхъ, какъ, напр., «золотая монета», «тяжелый камень».— Метафора принадлежитъ къ числу наиболѣе распространенныхъ троповъ.

Метонимія (гр. μετωνυμία—замѣна одного имени другимъ) есть тропъ, состоящій въ томъ, что предметъ А, о которомъ идетъ рѣчь, замѣняется другимъ, Б, такъ или иначе съ нимъ связаннымъ. Важнѣйшіе случаи метониміи: 1) предметъ Б означаетъ *мѣсто* (домъ, городъ, улица, театръ, комната и т. д. напр., «весь *домъ* переполошился», «пошла писать *губернія*»), 2) Б означаетъ *время* («тяжелый *годъ*», «веселый *день*» и т. п.), 3) Б означаетъ *орудіе, органъ* («искусное *перо*», «свѣтлая *голова*», «доброе *сердце*»), 4) Б—одежда, костюмъ, шляпа и пр. («чуйка», «пиджакъ» вм. «человѣкъ въ чуйкѣ, въ пиджакѣ»), 5) Б—имя автора (вмѣсто указанія на его произведенія, напр., «изучать *Аристотеля*», читать *Гоголя*).

Неологизмы—новыя слова, искусственно составленныя, сочиненныя, напр., «*пароходъ*», «*паровозъ*», «*конка*», *проштрафиться, стушеваться* (послѣднее введено Достоевскимъ), *пережитокъ, зарапортоваться* и мн. др.

Поэзія. Какъ процессъ мысли, «поэзія» означаетъ *мышленіе образами* и противопоставляется *прозѣ*, какъ мышленію безъ-образному. Въ этомъ широкомъ смыслѣ, терминъ «поэзія» есть синонимъ термина «искусство».—

Въ болѣе узкомъ значеніи поэзія понимается какъ одно изъ искусствъ, именно то, продукты котораго воплощаются *въ словѣ*: поэзія—*искусство словесное.*

Поэма—произведеніе образнаго и образно-лирическаго творчества, преимущественно въ стихотворной формѣ, но иногда и въ прозаической (нестихотворной), отличающееся болѣе или менѣе значительнымъ размѣромъ. Такъ, «Иліаду» и «Одиссею» называютъ «поэмами» Гомера, «Пѣснь о Роландѣ» также—поэма, равно какъ и «Слово о полку Игоревѣ». Гоголь назвалъ «Мертвыя души» поэмою. При маломъ размѣрѣ, этого рода произведенія не принято называть поэмами: ихъ называютъ обыкновенно *балладами*, иногда *пѣснями* (напр., «Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ» Пушкина).

Проза, какъ процессъ мысли, есть *мышленіе безъ-образное*, т. е. орудующее *понятіями* и *представленіями*, не имѣющими силы поэтическаго образа, и противопоставляется поэзіи (искусству), какъ мышленію образами.

Проза, въ смыслѣ внѣшней, звуковой формы рѣчи, противополагается *стиху* (стихотворной формѣ). Прозаическая рѣчь есть рѣчь «свободная»,—ея ритмическіе элементы не связаны и не упорядочены правилами стихосложенія.

Романъ — болѣе или менѣе значительное по объему произведеніе образнаго искусства *въ эпической формѣ*, обыкновенно въ прозѣ, иногда въ стихахъ (напр., «Евгеній Онѣгинъ» Пушкина), воспроизводящее либо всю жизнь главныхъ лицъ, либо большую и важнѣйшую ея часть.— Если же изображена не вся жизнь, или значительная часть ея, а только одинъ эпизодъ, то принято такое произведеніе называть не романомъ, а *повѣстью*. Обыкновенно повѣсть и по объему меньше романа, но это не обязательно (иногда повѣсть растягивается на цѣлую книгу и оказывается объемистѣе иного романа).

Сатира — поэтическое произведеніе, осмѣивающее или бичующее пороки людей, выставляющее темныя, отрицательныя стороны жизни, упадокъ нравовъ и т. д. Подъ понятіе сатиры подойдутъ произведенія, написанныя, какъ въ эпической, такъ и въ драматической формѣ, напр., «Мертвыя души», Гоголя, «Горе отъ ума» Грибоѣдова, «Ревизоръ» Гоголя, «Губернскіе очерки» и другія произведенія Салтыкова (Щедрина). — Различается разновидность сатиры — *лирическая сатира* (напр., «Дума» Лермонтова («Печально я гляжу на наше поколѣнье»), нѣкоторыя стихотворенія Пушкина, Некрасова и др.).

Символъ. Символическіе образы. Въ обширномъ смыслѣ *символомъ* называется всякій *знакъ* (звукъ, жестъ, слово, образъ, научный терминъ и т. д.), который способенъ вызвать въ нашемъ сознаніи какое-либо представленіе, понятіе, чувство, настроеніе, идею,—въ силу того, что психическая ассоціація между даннымъ знакомъ, и тѣмъ, что онъ обозначаетъ, давно упрочена, установлена и общепринята. Такъ, въ русскомъ языкѣ звукосочетаніе *д-о-м* есть символъ *понятія* «домъ», во французскомъ для того же понятія символомъ служитъ звукосочетаніе «maison». Иначе говоря во всякомъ словѣ отношеніе его *звуковой формы* къ его *лексическому значенію*—символично. Въ математикѣ знаки $+$, $-$, $\sqrt{}$ и др. суть символы соотвѣтственныхъ математическихъ понятій.

Въ тѣсномъ смыслѣ (въ искусствѣ) символами признаются лишь тѣ образы, которые взяты изъ области болѣе или менѣе далекой отъ обозначенныхъ ими представленій, понятій, идей, чувствъ. Если же образъ принадлежитъ къ тому же порядку явленій, къ которому относится то, что онъ обозначаетъ, если знакъ и обозначаемое имъ такъ или иначе, фактически или логически связаны между собою, то этотъ образъ или знакъ уже нельзя признавать симво-

лическимъ. Поэтому въ искусствѣ образы, подводимые подъ понятіе *синекдохи* или *метониміи,—не символичны.* Напротивъ того, всегда *болѣе или менѣе символичны* образы, имѣющіе значеніе *метафоры* и, въ особенности, *аллегоріи. Типъ*, какъ художественный образъ, самъ по себѣ не символиченъ: онъ самъ взятъ изъ той же группы, на которую простирается его обобщающая сила. Плюшкинъ — типъ всѣхъ скрягъ, но вовсе не символъ скупости. Илья Ильичъ Обломовъ — не символъ «обломовщины»: онъ самъ взятъ изъ среды той же «обломовщины». Другое дѣло—Демонъ Лермонтова: онъ вовсе не типъ всѣхъ демоновъ, какихъ создавало миѳологическое творчество народовъ, а, именно, образъ символическій: то, что онъ «обозначаетъ», принадлежитъ къ области человѣческой психологіи, — человѣческихъ переживаній, страстей, идей и т. д.

Разстояніе между знакомъ и обозначаемымъ можетъ быть болѣе или менѣе велико, ихъ фактическая или логическая связь можетъ быть болѣе или менѣе тѣсна или ясна. Оттуда—разныя степени символичности. Чѣмъ разстояніе между ними больше, чѣмъ связей между ними меньше, тѣмъ больше шансовъ имѣетъ образъ—стать символическимъ, — тѣмъ легче поддается онъ символическому толкованію.

Синекдоха (гр. συνεκδοχή — «сообозначеніе», «подразумѣваніе»)—тропъ, состоящій въ томъ, что одно представленіе служитъ способомъ обозначенія другого, при чемъ между ними есть внутренняя связь, по существу, напр., одно есть часть другого, или, наоборотъ, одно—цѣлое, а другое—его часть, или первое есть особь (индивидуумъ), а второе—группа. Такъ, въ латинскомъ слово *fretum* (заливъ) нерѣдко означало *mare* (море), слово *tectum* (крыша) выражало *domus* (домъ), слово *dies* (день)—*tempus* (время, напр., у Сенеки: veritatem *dies* aperiet—истину откроетъ день

[время]); у насъ *лѣто* или *зима* вмѣсто *годъ* въ выраженіи «сколько лѣтъ, сколько зимъ!», — *голова* вмѣсто цѣлаго животнаго («20 *головъ* скота») и т. д.—Все это—«часть вмѣсто цѣлаго». Обратный пріемъ—«цѣлое вмѣсто части» обыкновенно является въ видѣ употребленія родового понятія вмѣсто видового, напр., «смертные» вмѣсто «люди», «художникъ» вмѣсто «скульпторъ», «охотиться *на звѣря*» (при чемъ подразумѣвается не всякій звѣрь, а, напр., только волки или медвѣди). Путемъ такой синекдохи образовалось слово «человѣкъ» въ значеніи «лакей».

Словесность—совокупность всѣхъ произведеній мысли, какъ прозаическихъ, такъ и поэтическихъ, если они получили окончательное выраженіе въ словесной формѣ (а не другой, напр., живописной, скульптурной и т. д.).—Словесность дѣлится на *устную* и *письменную*. Вторая иначе называется «литературой».

Слогъ—манера выраженія мысли словомъ, свойственная тому или другому писателю.

Стиль—слогъ, характерныя особенности котораго выражены съ особливою яркостью, — «стилизованный» слогъ.

Схема. Схематическіе образы. — Схемою называется упрощенное, сдѣланное въ общихъ чертахъ, изображеніе какого-либо предмета (все равно—словами, или рисункомъ, или какимъ бы то ни было другимъ способомъ). Подъ такую схему подойдутъ всѣ предметы того же порядка; а если иные изъ нихъ и не подойдутъ, то, по крайней мѣрѣ, могутъ легко ассоціироваться съ нею.—Въ искусствѣ *схематическими образами* называются тѣ, которые составлены изъ чертъ, принадлежащихъ всей группѣ данныхъ явленій, при чемъ устранено все (или почти все) конкретное, индивидуальное: это—образы *обобщенные*.

Типъ. Типичные образы. *Типъ* есть отдѣльное (индивидуальное) явленіе, въ которомъ черты, присущія всей

соотвѣтствующей группѣ и для нея характерныя, выражены съ особенною полнотою и яркостью.—Въ искусствѣ «типичными образами» называются тѣ, которые, будучи совершенно конкретными, индивидуальными, являютъ черты, характеризующія всю группу. Типичный образъ, въ противоположность схематическому, не есть образъ обобщенный. Но его, по праву, слѣдуетъ назвать образомъ *обобщающимъ*. По типичному образу, какъ бы онъ ни былъ индивидуаленъ, мы можемъ судить обо всей группѣ, къ которой онъ относится.—Типъ есть разновидность синекдохи.

Тропы (гр. τροπός—оборотъ)—пріемы мысли, состоящіе въ томъ, что слово съ извѣстнымъ значеніемъ берется вмѣсто слова съ другимъ значеніемъ,—и это служитъ не только способомъ изображенія, но и — созданія новаго слова и новаго понятія. Тропы это—пріемы художественнаго (поэтическаго) мышленія и образуютъ—въ языкѣ—элементарную или зачаточную форму поэзіи. Ихъ слѣдуетъ отличать отъ такъ назыв. «*фигуръ*» (см. ниже), которыя служатъ лишь способомъ выраженія уже готовой мысли и разныхъ настроеній, между тѣмъ какъ тропы обладаютъ творческою силою — создавать мысль, развивать и углублять ее.

Важнѣйшіе тропы: *синекдоха, метономія, метафора* съ ихъ разновидностями.

Фигуры—пріемы словеснаго выраженія, служащіе для болѣе яркаго, сильнаго, иногда эффектнаго проявленія мысли, чувства, настроенія съ ихъ оттѣнками. Таковы, напр., вопросительные обороты вмѣсто утвердительныхъ («неужели вы повѣрите этому?» вмѣсто: «вы не должны вѣрить этому»), антитезы (см. подъ этимъ словомъ), восклицательные обороты, повтореніе однихъ и тѣхъ же словъ и т. д.

Эпитетъ — *опредѣленіе* (въ грамматическомъ смыслѣ,

большей частью прилагательное, часто существительное, иногда причастіе), которое, въ силу традиціи, условно считается постоянною, характерною принадлежностью предмета, хотя это сплошь и рядомъ и не согласуется съ дѣйствительностью. Такъ, *степь* обычно называется «зеленою» (что не оправдывается, если имѣть въ виду зимнюю картину степи), *море*—непремѣнно «*синее*» (оно часто бываетъ зеленымъ, сѣрымъ и т. д.), *поле* обязательно—«*чистое*» (оно бываетъ и грязнымъ), дѣвушка обычно именуется «*краса*-дѣвица», да еще *чернобровая*, съ очами непремѣнно либо *карими*, либо *черными* и т. д. — Эпитеты — это ходячія, стереотипныя опредѣленія, свойственныя по преимуществу народной поэзіи. Это — шаблонъ, трафаретъ, свидѣтельствующій о неумѣніи или неохотѣ наблюдать живую дѣйствительность въ ея разнообразіи, въ ея оттѣнкахъ. Художественное значеніе эпитетовъ—лишь относительно.

Эпопея—большая поэма, героическая или бытовая, составленная изъ отдѣльныхъ поэмъ эпизодическаго характера, слитыхъ болѣе или менѣе искусно (а иногда и неискусно) въ одно связное цѣлое. Таковы «Иліада», «Одиссея», «Магабхарата», «Рамаяна», «Шахъ-намэ» и др.

Эпосъ—(*эпическая поэзія, эпическая форма*). Подъ именемъ «*эпоса*» объединяются всѣ тѣ поэтическія произведенія, въ которыхъ авторъ *не устраняетъ* себя, какъ повѣствователя и истолкователя, и ведетъ разсказъ отъ своего имени, или же передаетъ эту роль разсказчика другому лицу, которое является какъ бы замѣстителемъ автора. Эпическая форма противоположна драматической, гдѣ авторъ устраняетъ себя, какъ разсказчика. Слѣдов., эпическая форма есть форма *повѣствовательная*.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Предисловіе.	3
Введеніе.	5
§ 1. Словесность. Поэзія и проза, какъ элементы мысли	5
§ 2. Искусство. Его дѣленіе на виды и разновидности.	8
§ 3. Лирика (искусства лирическія). .	9
§ 4. Соединеніе въ одномъ цѣломъ различныхъ искусствъ (художественный синкретизмъ) .	12
§ 5 Эстетическое чувство и лирическая эмоція.	14
Глава I.	
Формы образной и образно-лирической поэзіи	20
Глава II.	
Словесная лирика. Разновидности лирической поэзіи.	46
Глава III.	
Пріемы поэтическаго творчества .	55
Глава IV.	
Обобщающая сила художественныхъ образовъ. Ихъ дѣленіе на три разряда: схематическіе, символическіе и типичные.	88
Глава V.	
Виды и формы прозы	96
Глава VI.	
Методы и пріемы прозаическаго мышленія .	103
Глава VII.	
Стихотворная и прозаическая рѣчь.	107
Приложеніе.	
Словарь важнѣйшихъ терминовъ теоріи словесности .	142

ОПЕЧАТКИ.

Напечатано:	Слѣдуетъ:
Стр. 12, строка 8 сверху: συνχρησμός . .	συναρπεηός?
Стр. 17, строка 8 сверху: Лермонтовское . .	лермонтовское
Стр. 42, строка 1 сверху: воей .	своей
Стр. 43, строка 14 сверху: римлянъ *новую* .	римлянъ; *новую*
Стр. 43, строка 14 снизу; Цинка . . .	Цинна
Стр. 44, строка 14-13 снизу: *Сухово-Кобылкинъ* . .	*Сухово-Кобылинъ.*
Стр. 62, строка 7 сверху: какъ . . . . . ,	какую
Стр. 111, строка 8 сверху: кошницамъ	кошницами
Стр. 116, строка 1 сверху: золо ⏐ тистые хлѣ—бы .	золо ⏐ тистые ⏐ хлѣбы
Стр. 116, строка 12 сверху: Метамарфозы	Метаморфозы
Стр. 119, строка 8 снизу: Гармонія	Гармоніи
Стр, 123, строка 9 снизу: Кіевѣ	Кіевѣ
Стр. 126, строка 3 сверху: — — ⏐ — — ⏐ — — ⏐ — ∪∪ ⏐ — ∪	— — ⏐ — — ⏐ — — ⏐ — ∪∪ ⏐ — ∪∪ ⏐ — ∪
Стр. 128, строка 14 сверху: Охарактеризованъ .	Охарактеризовать
Стр. 129, строка 15 сверху: денъ	день
Стр. 140, строка 14 снизу: по возможности избѣгать, короткихъ.	по возможности избѣгать короткихъ